بونوا دونى

الأدب و الالتزام

(من باسكال إلى سارتر)



ترجمة : محمد برادة

المشروع القومي للترجمة

979

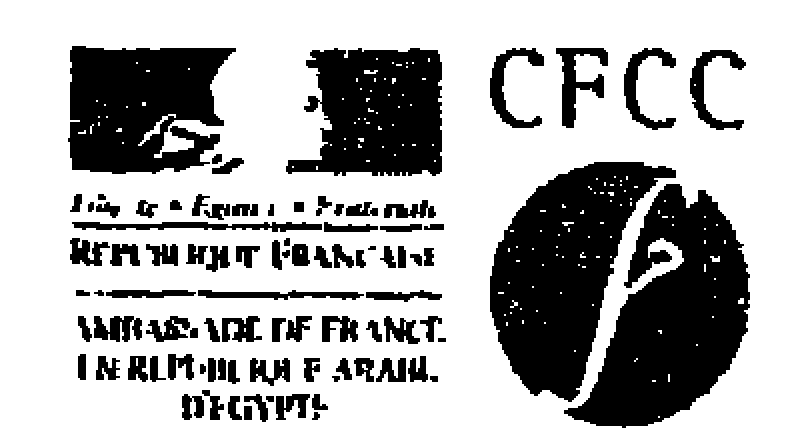
المشروع القومى للترجمة

الأدب والالتزام

(من باسكال إلى سارتر)

تأليف : بونوا دوني

ترجمة: محمد برادة





٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد : ٩٧٩
- الأدب والالتزام (من باسكال إلى سارتر)
- بونوا دونى
- محمد برادة
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب :

Littérature et engagement

de Pascal à Sartre

De: Benoît Denis

© Editions du Seuil, 2000

تم نشر هذا الكتاب بالاشتراك مع المركز الفرنسى للثقافة والتعاون (قسم الترجمة) التابع لسفارة فرنسا بجمهورية مصر العربية فى إطار مشروع دعم النشر (طه حسين).

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت:٧٣٥٢٣٩٦ فاكس:٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel:7352396 Fax: 7358084

الفهرس

«هنا ، إذن ، يجب أن يبدأ بحثُنا ، في هذه اللحظة حيث الكُتَّاب المحدَّدون والمتواشِجون بالآراء التي يُعلنونها والشعارات التي يدافعون عنها والبيانات التي يُوقِّعونها ، والمؤتمرات التي يحضرونها والمجلات التي يكتبون فيها ، يَتَوارَوْن ، مع ذلك ، وراء عملهم الإبداعي ، ويفرضون الصمت على شخْصِهم ، فاسحين المجال ليظهر من ورائهم الأدبُ في عُزلته ، واقفًا تحت نَظْرة التاريخ الحقيقية» .

رولان بارت

تقديم

سيتعلق الأمر إذن، فى هذا الكتاب، بالالتزام فى الأدب. إن هذا المصطلح وجميع الصيَغ المشتقَّة منه ("أدب ملتزم"،" كاتب ملتزم"، وحتّى عبارة الحشْو "مثقف ملتزم") هى مُنتشرة على نطاقٍ كافٍ فى الخطاب الأدبى لتُحيل بدون عناء، على ظاهرة محدَّدة نسبياً، حتى ولو كانت هذه الظاهرة مع ذلك، موضوعاً للمجادلات المتكرّرة. بصفةٍ عامّة، كل واحد يعرف أن عبارة "أدب ملتزم" تعين ممارسة أدبية وثيقة الارتباط بالسياسة وبالمناقشات التى تثيرها، وبالمعارك التى تستَتْبعها (وسيكون كاتب ملتزم، فى هذه الحالة، هو بمثابة كاتب "يُمارس السياسة" فى كُتُبه). كذلك، فإن كل واحد يُحدِّدُ الإطار التاريخى للالتزام الأدبى ويُعيِّن فَاعِليه الأساسيين: فهو قد انتشر هنا وهناك منذ الحرب العالمية الثانية، وغالباً ما يكون مرتبطاً بازدهار الشيوعية التى كان كثير من الكُتّاب "رُفَقاءَ طريقٍ" لها، ومن أبرزهم جان بول سارتر.

بعد هذا التوضيح، نلاحظ مع ذلك أن مَوْضوعةَ الالتزام قد تعرضت لابْتذال كبير، وأن أشوكها المسنونة قد فُلَّتْ، فأصبحت فكرةً غائمة ومفتاحاً عُمومياً، تُحيلنا بدون تمييز على رؤية العالم عند كاتب، وعلى الأفكار العامّة التي تخترق عمله الأدبي، بل وحتى على الوظيفة التي يُحدّدها للأدب. وهكذا كثيراً ما نقرأُ ناقداً يَسْبر " التزام س." أو يُحلِّل "الأدب الملتزم بحسب ج."، في حين أن جميع هؤلاء الكُتاب لا يُفسحون مجالاً للسياسة في كتاباتهم: وعندئذٍ فإن المفارقة التي يَتَفَحّصُها المعلِّق الناقد بِجِدّيةٍ - لا شك أنها مُبرَّرة - ستَغْدُو هي أن رفض الالتزام هو أيضاً شكل للالتزام قد يكون أكثر أصالة ... على هذا النحو، يَرْتَسم أمامنا أفقٌ للتفكير والخطاب هو، في آنٍ، دَحْضٌ للالتزام كما حدَّدناهُ بتعميمٍ سابقاً، واستمرار في مساءلة موضوعة الالتزام. وهذا يعني أنه، حتى إذا رفضنا " تَعَاطِي" الأدب للسياسة، فإننا لن نتخلَّى عن تحديد أهمية عمل أدبي مّا، وكذلك رهاناته الإيديولوجية والثقافية أو أهميته بالنسبة للمجتمع الراهن ... أي جميع الأشياء التي تسمح موضوعةُ الالتزام بأن تشملها بكيفية ملائمة وتُدرجها تحت تَسْمِيتها البالغة المرونة. صحيح أيضاً، كما اعترف أنصار الالتزام الأكثر جذرية، أنَّ كل عمل أدبي هو ملتزم بدرجةٍ مّا، في اعتباره يقترح رؤية معيَّنة للعالم ويُعطي الواقعَ شكلاً ومعنى.

كذلك، يحقُّ القول بأنه لا يوجد كاتب، عن وعيٍ أو بِلا وعي، لا يُضفي

على مشروعه غائيةً معينة. إلاَّ أننا إذا عَايَنَّا الالتزام من هذه الزاوية، فإنه سَيَذُوب: هو في كل مكان وفي لا مَكان، ويصير صفة لكلَ أدب.

يمكننا، بنفس الطريقة، أن نعود إلى الوراء، وبدُون تحوُّطٍ كبير، نجعل من الكاتب أغْريبًا دُوبينيبي (١٥٥٢-١٦٣٠) أو منْ فولتير، كاتبيْن ملتزميْن حقيقيين. ونفس الشيء بالنسبة لمسرحية موليير "تارتيف" أو حكايات لاَفُونتين، إذا نظرنا إليها من هذه الزاوية، فستبدُو مثل نصوص مُلتزمة. وفي هذا الصدد، من المؤكَّد أنَّه وُجِد دائماً أدبٌ للمعركة، حريص على الإسهام في المجادلات السياسية أو الدينية: مسرح أرستوفان أو انتقادات" سيشيرون،" ريفيات" باسكال أو خُطَب بُوسيي، الشّعر الممجِّد للويس الرابع عشر، أو الرسائل الفارسية لمونتسكيو، كل ذلك يمثِّل، فعلاً، أدباً موصولاً مباشرةً بالسياسة.

★ على نفس المنوال، نجد أن السلطة الحاكمة قد اهتمّت دوماً بالكُتّاب وأعمالهم: منذ أفكار أفلاطون في " الجمهورية" حول موضع الشعراء في المدينة، وصولاً إلى الطريقة التي نظَّمتْ بها السلطة الملكية في القرن الثامن عشر النَّشرَ والرقابة، نجد أن كل شئ يُشير إلى أن الأدب لم يكن قطّ موضوعاً محايداً ولا مُبالياً، حسب التعبير السياسي.

على ضوء ذلك، نتساءل: أي فائدة في أن نُدرج ضمْن نفس التَّسمية ظاهراتٍ جدّ مختلفة في تحقُّقها وجدّ مشتتة زمنياً؟ ماذا نربح

من أن نخلط كتاباً وأعمالاً لا يوجد بينهم، واقعياً، سوى علائق محددة؟ لا فائدة وراء ذلك، إن لم يكن تَذْويب جديد لموضوعة الالتزام لنجعل منه أحد الأبعاد اللا زمنية للواقعة الأدبية(بصفة عامة، الحديث عن الالتزام يؤول إلى التساؤل عن الأهمية الثقافية والاجتماعية أو السياسية لعمل أدبى ما، بدون تدقيق).

لذلك، ولأسباب عرضناها فى الفصل الأول من هذا الكتاب، وجدنا أنه يتوجب الاحتفاظ بعبارة " أدب ملتزم " للقرن العشرين (بإجمال، من قضية دريفوس إلى أيامنا): وفعلاً، خلال هذه الفترة اتسعت هذه الإشكالية وأخذت صيغة مدققة، واقترنت بهذه التسمية، وغدت أحد المحاور الأساسية فى الجدال الأدبى. وبهذه الطريقة، تجنَّبنا اللاّ تمييز الذى يلاحق موضوعة الالتزام، وأصبحنا نتوفّر على وسائل نَفْحص بها، بِصرامة، ما تحتضنه من دلالة ونقف على تطورها. وفى المقابل ،وما دام قد وُجد باستمرار أدب معركة ومجادلة، وأن بعض مُمثِّليه قد قدَّموا نموذجاً أو تزكيةً للكُتاب الملتزمين فى القرن الماضى، فإننا سنستعمل عبارة " أدب الالتزام " لِتَعْيين تلك المجموعة عبر التاريخية للأدب ،ذات الأهمية السياسية . وهذا الحل الأنيق، الملائم، الذى يبدو بلاغياً عند أول وهلة، يُسعفنا على أنْ ننظّم قليلاً السَّديم الواسع لمفهوم الالتزام الأدبى، ويتيح لنا ، فى النهاية، أن نُخْضعه لالْتحامٍ نسبى.

هناك معاينة أخرى قادتْ أيضاً مُقاربتنا: إنَّ موضوعة الالتزام تظهر وتنمو في اللحظة التي، تحديداً، يكفّ فيها الالتزام في الأدب عن أن يكون شيئاً طبيعياً، تلقائياً، وحيث " الرسالة الاجتماعية " للكاتب لا تعود بَدَهيَّة. بعبارة أخرى، تنبثق إشكالية الالتزام منْ شعور بالفُقدان أو بالصعوبة: فالأدب كما تفهمهُ الحداثة، لا يكون بطبيعته "موصولاً" بالسياسة (إنه ليس مُسبقاً خطاباً سياسياً) ، وليس أكيداً أنه سيستطيع بسهولة أن يَطْمر الهوَّة التي تفصله عن العالَم الاجتماعي.

منظوراً إليه من هذه الزاوية، لا يكون تاريخ الأدب الملتزم هو قبل كل شيء تاريخاً سياسياً للأدب يُعطي الأولوية لوَصف الاختيارات الأيديولوجية أو الانتماءات السياسية للكُتاب (واحتمالاً، نَقْل تلك الانتماءات إلى الأعمال الأدبية) : هذا العمل الذي تمَّ إنجازه في مختلف كُتب التأريخ للمثقفين المتوفِّرة(هناك كتب جيدة وفي المُتناوَل: انظر، مثلاً، كتاب كلٍّ من أوري وسيرنيللي ١٩٨٦،(١) وجيليارو وينوك،(٢) ووينوك(٣) ١٩٩٩)، ليس هو غرض هذا الكتاب الأساسي، مع أن هذا الجانب من المسألة سيستحضر بكيفية منتظمة.

---

(١) Pascal clry et J-F . Sirınelli : Les *Intellectuels en France* ; ed . Armand Lolin ; 1986

(٢) J. Julliard et M . Winock : *Dictionnaire des intellectuels français* ; ed. Seuil ; 1996

(٣) Michel Winock : de Siècle des intellectuels ; ed. Seuil ; coll .Poiuts : 1999

سنتعرض لهذه المسألة من خلال مصطلحات أدبية وجمالية قبل كل شيء: ذلك أن الالتزام يقتضي، فعلاً، تفكير الكاتب حول علائق الأدب بالسياسة (وبالمجتمع،عموماً)، وحول الوسائل النوعية المتوفّرة لديْه لإدراج السياسي ضمْن عمله الأدبي. ونكتفي بمثال واحد هنا، إذْ نجد أن جميع الأجناس الأدبية هي غير ملائمة كلها للالتزام، واختيارات الكتابة قد تنوّعت كثيراً عبر الأزمنة: فهيجو ثم بيِّغي قد مَارَسَا الشعر، بينما سارتر وبارتْ يعتبران الشعر غير قابل للالتزام، ورواية الأطروحة عند موريس باريسْ (١٨٦٢-١٩٢٣) قد شكّلتْ نموذجاً من الأدب الملتزم هو، في آنٍ، لا يمكن تجاهله . ومنْتَقَد بشدَّة. وكثيراً ما استعْمل جنس "المحاولة" النقدية سنداً للالْتزام، إلاَّ أن وَضْعه الاعتباري الأدبي مَهْزوز الخ ...

لأجل أن نتناول هذه المجموعة من القضايا برصانةٍ، ونستخلص بعض خطوط للتَّجميع تُضفي التحاماً معيّناً على المجموعة الأدبية البالغة التَّشتُّت والتي تشكل موضوعنا، اخْترنا أن نُوليَ أهمية مركزية لتفكير جان- بول سارتر في المسألة. وقد يبدو هذا الاختيار مُنتقداً أو مُبالغاً، باعتبار أن وَجْه سارتر هو، *اليوم*، المُبْرِز لكثيرٍ من *الضَّغائن* أو للاسْتيهامات. مع ذلك، فإن " ما الأدب؟ " يظل هو النّص الذي تناول مسألة التزام الأدب بأكثر ما يمكن من الاكتمال : بل إن مُغالاته ووثوقيتَه نَفْسهما يسمحان بالتعرّف على النتوءات الأكثر حدَّة وعلى سقْف مقاربة هُما أكثر تعقيداً ممَّا يُظَنّ. فضلاً عن ذلك، لسارتر موقع مثالي يسمح له باستنتاج وحدة نسبية داخل تاريخ الأدب الملتزم : بعيداً عن أن يكون

موقفاً معزولاً وغير مسبوق، فإن تَناوله هو مُشبع عميقاً بتجربة من سبَقوه ومستوحٍ لِتَوجّهاته منها، بينما أثارت جذريته المتّصلة بمسألة الالتزام، انتقاداتٍ وإعادة تقييم تُعتبر حاسمة بالنسبة لإدراكنا للظاهرة، حالياً.

وأخيراً، فإن عرْضَنا سيتبع ثلاث مراحل: أولاً، نُقدم تفكيراً نظرياً حول الالتزام الأدبى حتّى نُثَبِّت إحداثيات هذه الإشكالية المحدّدة. ثم هناك جزء مُخصص للوجوه الحامية لِلالْتزام، أى لكُتّابٍ كانوا، من باسكال إلى هيجو، نُقَطاً مرجعية أو كفالاتٍ لكُتاب القرن العشرين الملتزمين. وفى الختام ،نقدم تاريخاً موجزاً للأدب الملتزم، منذ عواقب قضية دريفوس إلى اليوم.

إن المسار الذى نقترحه هنا، لا يزعم، بأى حال، بلوغ الشمولية والاستقصاء ومن حقّ البعض ملاحظة غياب مسائل لها أهميتها أو سرعة استحضارها. ذلك أن الغرض التّركيبى لهذا الكتاب يَسْتَتْبِع أن تُتّخَذَ مثل هذه الاختيارات لكى نُحْظىَ مثل هذا المنظور الملتحم تجاه ظاهرة الالتزام الأدبى.

لأجل ذلك، مثلاً، لم نتناول مطلقاً فى هذه الصفحات الحركة النسوية: وجَدْنا أن أهمية هذه الحركة وخصوصية رهاناتها، يستحقّان أكثر من معالجة سطحية، وأن هذه الإشكالية تقتضى تمحيصاً خاصاً، لا نتوفّر على الوسائل اللاّزمة لإنجازه هنا.

بِتركيزنا للحديث، على هذا المنوال، نأمل أن نكون قد كَسِبْنا على مستوى العمق الوصفي، من دونِ أن نُضيِّق منْ سَعَةِ الظاهرة المدروسة.

الجزء الأول

ما الأدب الملتزم ؟

الفصل الأول
التدوين التاريخى للأدب الملتزم

قبل أن ننكب على تحديد ماهية الأدب الملتزم، يُستحسَن أن نتساءل عن التدوين التاريخى لهذه الظاهرة: والتدوين الذى يمكن أن نقترحه يتعلق فى الدرجة الأولى، بالمعالم الكرونولوجية التى نُحددها للحديث عن الظاهرة.

وموضوعة الأدب الملتزم وكذلك الالتزام، هى فى الواقع قابلة لمعنييْن قلما يتَّم التّمييز بينهما عند الاستعمال: المعنى الأول ينحو إلى اعتبار الأدب الملتزم بمثابة ظاهرة مُمَوْضَعة تاريخياً وتُربَط عادة بوجه جان بول سارتر وبِظهور، عقب الحرب العالمية الثانية مباشرة، أدبٍ شغوف بالقضايا السياسية والاجتماعية وراغبٍ فى المساهمة فى تشييد عالم جديد أعلنت عنه الثورة الروسية منذ سنة ١٩١٧ . والمعنى الثانى يقترح قراءة أوسع، فَضْفاضة، للالتزام تستقبل تحت لوائها مجموعة من الكتاب، تمتدّ من فولتير وهيجو إلى زُولا وبيغى ومالرو وكامى، وهم الذين

اهتموا بالحياة وبتنظيم "المدينة"، ونصبوا أنفسهم للدفاع عن القيم الكونية مثل العدالة والحرية، وخاطروا، نتيجة لذلك، بمعارضة السلطة القائمة عن طريق الكتابة.

يمكن، إذن، النّظر إلى الأدب الملتزم من زاويتيْن: إما أن نعتبره بمثابة "لحظة" من تاريخ الأدب الفرنسي، أي بوصفه تيّاراً أو مذهباً عرف إشعاعه الأكثر كثافة ما بين ١٩٤٥و١٩٥٥ قبل أن يُفسح المجال لمفهومات أو ممارسات أخرى للكتابة الأدبية التي كانت معارضة له، أقلّه جزئياً، مثل (الرواية الجديدة، الفكر البنيوي، النقد الجديد الخ ...) وإما أن نعتبر الالتزام في الأدب وجهاً لِلْممْكن الأدبي عَبْرَ تاريخيّ نلتقيه حاملاً أسماء وأشكالاً أخرى على امتداد تاريخ الأدب.

وإلى هذا المعنى الثاني – مع فارق دقيق في صوْغ التساؤل – يميل رولان بارتْ الذي كتب العام ١٩٦٠ مقالة مخصصة لكافكا، جاء فيها[٤]: "هل سيكون أدبنا، إذن، محكوماً عليه دائماً بالذهاب والإياب المضني بين الواقعية السياسية والفن للفن، بين أخلاق للالتزام وصفاء إستتيقي، بين التلوث والطهارة ؟".

أكيد أن بارت ساق ذلك التّشْخيص بين الفن الخالص والفن الاجتماعي دون أن يعتقد فيه كثيراً مع رفضه الاكتفاء به، في جميع الحالات. إلاّ أن فرضيته، الصالحة في إطار الحداثة الأدبية، تجعلنا ندرك

(٤) R. Barthes : Essais Critiques : ed. Seuil : coll. Poiuts Essais : 1981

عند هذا الناقد، أن إشكالية الالتزام تتعدّى من بعيد التيار الوحيد الذى يُجسده سارتر وهيئة تحرير مجلة " الأزمنة الحديثة ". إنها تمتد إلى مجموع التاريخ الأدبى وتنْتَصب بوصفها أحد مصطلحات تَخييرٍ يحدِّد العلائق الممكنة بين الأدب والمجتمع ("واقعية سياسية" و "فنّ للفنّ"، "أخلاق الالتزام" و "النقاء الجمالى"). على هذا النحو، يقدم مُقترح بارت الميزة المزدوجة لتدوين مسألة الالتزام ضمن المدى البعيد، وجعلها مُمكناً أدبياً أساسياً. ومهما يكن من سهولة وجاذبية هذه الفرضية، فإن علينا مع ذلك أن نَحترس من المبالغة فى أهميتها ومُلاءمتها: ذلك أننا، بالانْشداد إليها، نُخاطر بأن نختزل تاريخ الأدب إلى تأرجُح آلىّ بين أدب خالص، وأدب اجتماعى، وإلى حركة تناوب دورىّ بين ممكنين أدبيين متطابقين دائما، وهذا ما سيقودنا إلى أن نقدم عن الأدب وتطوره رؤية مُغرقة فى التبسيط.

كذلك، لمعالجة مسألة الالتزام على المدي البعيد مع مراعاة التفرّدات التاريخية لكل فترة، فإنه يتوجَّب بالأحرى أن نقلب المنظور الذى اعتمده بارتْ، فننطلق من الأدب الملتزم كما قدَّم نفسه فى القرن العشرين: فهو من خلال مناقشته لنفسه والبحث عن تحديد لمعناه خلال ذلك القرن، استطاع الالتزام أن يكتسب قيمة عبر تاريخية وأصبح ممكناً أدبياً قابلاً لأن يُطبق على لحظات أخرى، أو عصور ثانية من التاريخ الأدبى.

يمكننا، إذن، انطلاقاً من الطريقة التى فكر بها سارتر ومعاصروه فى الأدب الملتزم، أن نُحاول الرجوع إلى الوراء وأن نُمحّص الطريقة التى أراد بها كُتاب أو أدباء أن ينُّموا مفهوماً وممارسة " ملتزمْين " فى الكتابة، وذلك فى زمن لم يكن الالتزام يوجد كما هو الآن.

لقد اتَّضح، إذن، ما نقصد إليه: فبالنسبة إلينا، يظهر الأدب الملتزم أولاً بوصفه مُمَوْضعاً تاريخياً. وإذا كانت فترة بُروزه القوىّ تعود إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، فإن الظاهرة تُغطّى، مع ذلك، فترة أطول. ذلك أن مسالة الالتزام قد شغلت بإلحاح جيْلَ الكُتّاب الذين تعاقبوا منذ الحرب العالمية الأولى، إلى درجة أننا نستطيع أنْ نعتبرها هى مركز الجدال الأدبى خلال القرن العشرين .وأنما شكَّلت المحور المبَنْين الأساسى. وقد كان ظهور الأدب الملتزم فى شكله النوعى المميِّز له خلال ذلك القرن ، محدَّداً بالاجتماع المتفرد لثلاثة عوامل:

١) ظُهور، حوالى ١٨٥٠، لحقلٍ أدبىّ مستقلّ ذاتياً، فى مبدإه واشتغاله عن المجتمع العام ومحافل السلطة التى تحكمه؛ فلم يعد الكُتّاب ، منذ ذاك، يخضعون سوى لقضاء أندادهم. وقد كان لظاهرة استقلال الحقل الأدبى هذه، والتى وصفها وحللها بيير بورديو كثيراً [٥] عدّة

(٥) انظر مثلاً كتابه: P. Bourdieu : Les Règles de L' art . Genèse et Structure du Champ Littéraire ed. Seuil ; 1992

عواقب: فمن أجل جعل الأدب ثَنْيةً متخصصة في ما هو اجتماعي، اتخذ الكُتاب سلسلة من المواقف والأوضاع تُميزهم عن مطلق الناس وتُجمِّعهم داخل أرستقراطية رمزية. وفضلاً عن ذلك، حدّدوا "قواعد للَّعب" الأدبي كفيلة بأن تضمن وتنتزع الاعتراف بخصوصية نشاطهم. وجميع هذه الإجراءات أدت إلى قطيعة قوية بين الأدب والمجتمع العام،وذلك على أساس أن الأول يتبع منطقاً هو نقيض المنطق الجاري داخل الثاني (المجتمع) . وقد تأكد هذا الإغلاق للحقل الأدبي خاصة من خلال المسافة التي اتخذها الكاتب تجاه الراهن السياسي والاجتماعي ومن خلال تركيز نشاطه على الاهتمام بالشكل الكفيل وَحْدَه بأن يضمن له خصوصية ممارسته واستقلالها. وإذن، نشأت حوالي ١٨٥٠ ، رؤيةٌ للأدب تَسَمَّتْ بالحداثة وعلى أساسها يرفض الكاتب أن يعتبر نفسه مديناً أو متضامناً مع المجتمع العام وبالتالي فإنه يرفض المساهمة في الجِدالات والصراعات التي تُحركه. وهذا الموقف المنسحب يتشابه قليلاً أو كثيراً مع موقف الفن للفن الذي عارض به رولان بارت الالتزام.

٢) ظهور، عند مفصل القرنيْن التاسع عشر والعشرين، لدورٍ اجتماعي جديد يقع ما بين هوامش الأدب والجامعة، وهو دور "المثقف". وقد أوضح كرستوف شارل في كتابه "ولادة المثقفين"، كيف تكوّنت الوظيفة الثقافية واكتسبت الاعتراف بها بفضل قضية دريفوس، كما

أوضح منطق ظهورها: يكون هناك " ابتداع للمثقف " عندما يُبيح فاعل لنفسه أن يستعمل ويراهن بالنفوذ والاختصاص اللذين اكتسبهما في مجال لنشاط نوعي (أدب ، فلسفة ، علم الخ ....)، من أجل أن يُنْتِج أفكاراً ذات .طابع عام، ويتدخل في الجِدال الاجتماعي- السياسي. ومنذ ذاك ، فإن الوظيفة الثقافية تنحو إلى التّراكب والتشابك مع الوظائف المحدَّدة تقليدياً للكاتب والكتابة. نتيجة لذلك تتم إعادة توزيع الأدوار تؤول في النهاية إلى أن الأدب يتقوى نفوذه، على ما في ذلك من مفارقة (فالكاتب الذي يضطلع بعمل المثقف يبقى كاتباً، ونفوذه هذا هو الذي يستخدمه عندما يتدخل ثقافياً)، بينما المسافة التي تفصله عن الراهن السياسي والاجتماعي تتأكد أكثر ، ما دام المثقف يحتكر حقل التدخل الاجتماعي - السياسي.

إن هذه الوضعية قلما تطرح معضلة طالما أن المثقفين هم في أغلبيتهم منحدرون من المجال الأدبي وتَابعون له رمزياً. إلاَّ أنه ، بمجرد ما تستقلّ الوظيفة الثقافية عن الأدب ، كما كانت الحالة في العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي، فإن المصاعب تنبثق: ذلك أن السلطة والنفوذ اللذيْن يتمتع بهما الأدب يوجدان في منافسة مع نمط جديد من الكلام أو الخطاب، كان بارتْ قد اقترح أن يُنسب إلى ما يسميه المستكْتِب (écrivant) وفي هذه الشروط، يتعيَّن على الكاتب أَن يعرف كيف يمكن للأدب، بوسائله النوعية، أن يغزو من جديد نطاقَ التبشير

الاجتماعي- السياسي. إن الأدب لا يمكنه أن يفعل ذلك إلاَّ من خلال الالتزام وإدخال ما يسميه بارتْ [٦] أيضاً "نموذجاً هجيناً" وهو "الكاتب - المسْتكتَب " ، وهي تسمية تُحيلنا على الكاتب الملتزم الذى يمثل سارتر، ولا شك التجسيد الأغْلب له.

وحتى إذا كان الدَّوران ، عند الممارسة، كثيراً ما يتَراكبان إلى حد الامتزاج، فإنه يجب التمييز قانونياً بين المثقف (المستكتَب) والكاتب الملتزم (الكاتب - المستكتَب) : فَخِلافاً للمثقف الذى يكتسب هذه الصفة عند مغادرته مضمار الأدب، يتمنى الكاتب الملتزم أن يُظهر التزامه داخل الأدب نفسه؛ أو بتعبير آخر، فإنه يتمنَّى أن يجعل الأدب جزءً أساسياً في النقاش الاجتماعي- السياسي ، بدون أن يتخلى عن أى صفة من صفاته الجوهرية.

٣) العامل الثالث الذى يحكم ظُهور إشكالية الالتزام ، هو ثورة اكتوبر ١٩١٧. وهو عامل حاسم فى نطاقِ كَوْن الأمر يتعلق بِحدَث مطلق ومُؤَسِّس، أثَّرتْ قوة جاذبيته فوراً على الفاعلين الأدبيين والثقافيين خلال ما بين الحربين العظميين وأسباب الحضور الدائم لهذا "الانتماء" الثورى، عديدة. هناك، أولاً، تعلُق فرنسي محض بفكرة الثورة: فبالنسبة للكثيرين، ثورة ١٩١٧ هي امتداد لثورة ١٧٨٩، وهي

---

(٦) مرجع مذكور " محاولات نقدية" ص : ١٤٧ إلى ١٥٤

بذلك تمثل استكمالاً لسيرورة تاريخية دُشّنتْ فى فرنسا؛ ووَجْهَا لينين أو تروتسكى يستجيبان بكيفية ما، لوجوه روبِسْبيير أو سانت - جوست، أو دانتون. ويضاف إلى ذلك نكبة ١٩١٤-١٩١٨: فأمام مذبحة الحرب العالمية الأولى التى تركتْ أوروبا منزوفة وبدون مستقبل، بَدَتْ الثورة الروسية بمثابة تحقيق أو توبيا تعوِّض، لحسن الحظ، الانهيار العصبى الناتج عن حرب غير مسبوقة فى أمدها وعنفها. وأخيراً، فإن هذه الثورة حاملة لِكَوْنية جديدة، طَوْبوية هى الأخرى، والتى يريد الكاتب أن يلتقطها: وهى مسألة المجتمع بدون طبقات الذى عليه أن يجد مكاناً ودوراً.

إن التأثير الأكثر وضوحاً لهذا " الانتماء" الثورى، ما بين العشرينات والثلاثينات للقرن الماضى، هو التسيِيس الواسع للحقل الأدبى الذى انقسم ليس فقط إلى يمين ويسار، بل انقسم بالأخص إلى كُتاب ملتزمين وغير ملتزمين. وهناك ، إلى جانب ذلك، عاقبة أخرى لهذه الظاهرة، أقل بروزاً ولا شك إلاَّ أنها بنفس الأهمية: وهى انطلاق تَفاوض جديد حول العلائق بين الحقل السياسى والحقل الأدبى. وبالفعل ، فإنَّ انتشار "الانتماء" الثورى عمل على تغيير قواعد اللعبة الأدبية التى كانت قد استقرت لصالح تحقيق استقلالية الحقل: ذلك أن الكاتب؛ من خلال اعترافه بأولوية السيرورة الثورية ،وسعيه إلى أن يكون الممثل أو الناطق باسمها، فإنه وجد نفسه مرغما أو على الاعتراف بِهيمنة الحقل

السياسي الذي يمثل تلك السيرورة – وهو الحزب الشيوعي – وعلى أن يترك له حق النظر في الحياة الأدبية، إذا أراد في المقابل أن يحصل منه على تفويض لتمثيل الثورة في الأدب.

وإذن فإن استقلال الحقل الأدبي هو نفسه الذي أصبح موضوع إعادة نظر، مع قيام ثورة اكتوبر، وذلك من خلال المواجهة التي أوْجدتْها بين الحقل الأدبي والحزب الشيوعي . وهكذا فإن سنوات ما بين الحربين تميزت بالجدالات والأزمات الناجمة عن البحث عن تَسوية جديدة بين الأدب والسياسة : يشهد على ذلك اللقاءات العديدة التي ما بين مؤتمر كاركوف (١٩٣٠) ومؤتمر الدفاع عن الثقافة (١٩٣٥) ، جمعت الكتاب حول هذا الموضوع. ولم تكن تلك المناقشات تقتصر على أقلية من الكُتاب الملتزمين أو المناضلين: فَمِنَ الجدَل حول الأدب البروليتاري الذي حلّل جان-ميشيل بيري (٧) أهميته الحاسمة إلى بيان السريالية الثاني ، ومن بروتون إلى أندريه جيدْ، ومن أراغون إلى مانرو، ومن باتايْ إلى رولان أو كيهينو، نجد حقا مجموعَ الحقل الأدبي مهتماً ومنشغلاً بإشكالية الثوريّة الأدبية.

إن اجتماع هذه العوامل الثلاثة (استقلالية الحقل الأدبي، وابتداع المثقف، وثورة اكتوبر ١٩١٧) التي كانت فاعلة منذ نهاية الحرب العالمية

---

(٧) J . M. péru: une crise du champ littéraire français ...in : Actes de la recherche en sciences sociales , n=°89,9.47-65

الأولى ، قد أنتجت بكيفية خُطاطية، داخل الحقل الأدبى، نوعين من الأجوبة. الأول، هو جواب **الطليعة**: ويتمثَّل فى المصادرة على تَشَاكل بنيوى بين مَوْقفه فى الأدب وموقف الثّورىّ فى السياسة ؛ فَكلاهما يَتموْضع عند النقطة القُصوى منْ ما يسمح به، فى حدود الممكن ، هذا الحقلان الخاصان. وإذن، فإن الطليعة ترى إلى نفسها على أنها " بِطبيعة الحال " ثورية مادامت إِرادتها فى القطيعة مع الأشكال الفنية السابقة (التى تعتبر أن السياسىَّ لا تأثير له عليها مطلقاً) هى إرادة متَّصلة بهذا الانتهاك المعتم المُمهِّد للثورة. لكن جان بيير موريل أوضح فى كتابه "الرواية التى لا تُحتَمل "(٨)، أن كل الجِدال بين الشيوعيين وفنَّانى الطليعة إنما قد تناول تحديداً، التلاؤُم بين التجديد الأدبى والثورة البروليتارية، وأنه قد انتهى إلى إبعاد المحافل الشيوعية لمعظم أشكال التجديد الفنى، سواء كانت طلائعية (مثل التشبيدية عند مايكوفسكى فى روسيا، أو السوريالية بفرنسا) أو حداثية (مثل الرواية التزامنية على طريقة موريس بِيلنياك أو جون دوس باسوس)، وذلك بِدعوى أنها أشكال تظل نِتاجاً لفنٍّ نخبوىّ وبورجوازى..

فى مقابل جواب الطلائع وعلى النقيض منها، ارتسمت منذ ما بين الحربين ملامح حل آخر، هو ما يُمثله **الأدب الملتزم**، على رغم أنه لم يُسَمَّ

---

(٨) J.p. Morel : le roman insupportable. ed qallimard. 1985

بهذه التسمية منذ الوهلة الأولى . داحضاً صلاحة التشاكل بين التجديد الفني والثورة السياسية كما تصورتها الطليعة،أعلن الكاتب الملتزم أنه يريد المساهمة ،**كُلياً ومباشرة**، بأعماله في السيرورة الثورية، وليس رمزياً بواسطةِ تشاكُلٍ بُنيوى. ومعنى ذلك، أنه، خلافاً لموقف الطليعة التى تحرص أشد الحرص ،فى هذه المسألة، على أن تحافظ على الخصوصية النّوعية للأدب والفن، ينحو موقف الكاتب الملتزم إلى مساءلة الاستقلال الذاتى للحقل الأدبى كما تشكّل مع الحداثة. وبالنسبة له، لا يتعلق الأمر بِالتخلى عن ذلك الاستقلال لأنه بدونه سيغدو أدبُه دعائياً، وإنما يتعلق الأمر بتعديل معنى الاستقلال وذلك بِالكَفِّ عن جعله غاية فى حد ذاتها، وجعله بدلا من ذلك، فى **خدمة** الثورة والصراعات الاجتماعية والسياسية بصف عامة ...).

من ثم تبدو المسألة وكأن الكاتب الملتزم قد أدرك أن مساهمة الأدب فى السيرورة الثورية تقتضى فى المقابل تقديم بعض الأشياء: الإقلاع عن بعض النفوذ والامتيازات المرتبطين بالوضع الاعتبارى للكاتب (مسألة مسؤليته : انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب)، والتعديل الجزئى لتمثيلية القيمة الأدبية (وَضْع العمل الشكلى موضع تساؤل)، والبحث عن تمفصل جديد بين الأدبىّ والاجتماعىّ الخ ...

ولكى نعبر عن ذلك بكيفية إجمالية مع بَقَائنا مندمجين فى الأدب، فإن الأدب الملتزم لم يَعد يفكر فى نفسه تماماً وكأنه غاية فى حد ذاته، بل

بوصفه قادراً على أن يصير وسيلة فى خدمة قضية تتعدّى الأدب بِكثير؛ وهى الإمكانية التى يرفضها الفنان الحداثىّ أو الطلائعى، باستمرار.

كل ما تقدم، يقصد إلى القول، بالمعنى المحدَّد، أن الالتزام الأدبى هو ظاهرة خاصة بالقرن العشرين. ويمكن وصف تطوره بحسب ثلاث مراحل: الأولى أعْلِنّ عنها منذ قضية دريفوس، وهى تمتدّ خلال ما بين الحربيْن العالميتين ويمكن اعتبارها بمثابة مرحلة للمناقشات والتوضيحات تحدَّدتْ خلالها إشكالية الأدب الملتزم.والثانية، ترتبط بالهيمنة السارترية وتمثِّل لحظة الالتزام " الدُّوغماتى "وتمتد عشر سنوات انطلاقاً من نهاية الحرب العالمية الثانية. وفى أواسط الخمسينات من القرن الماضى، برزت مع رولان بارت مرحلة ثالثة يمكن أن نَنْعتَها ب "الانحسار" لأنه خلالها تعرَّض مفهوم الالتزام السارترى للانتقاد وذلك لصالح تحديد آخر للعلاقة بين الأدبى والاجتماعى. ويمكن أن نُضيف بأنه مع انتهاء الأوتوبيا الثورية، نجد اليوم أن مسألة الالتزام فى الأدب نفسها تبدو فاقدة لملاءَمتها وصِلتها بالموضوع.

بهذا التحديد، يتبين أن الالتزام مفهوم مُمَوْضَع تاريخياً . مع ذلك، وكما قيل آنفاً، فإن المناقشات والخصومات الجدالية التى كان موضوعاً لها، قد نتج عنها أن أُعطتْه قيمة عبر تاريخية، ومن ثم فإن الالتزام يبدو أيضاً بمثابة موقف جوهرىّ يتخذه الكاتب تجاه الأدب. وهكذا وجدنا فى المناقشات حول الأدب الملتزم، استحضار عدد كبير من

الكُتّاب السابقين، سواء لأجل تثمين قيمة التزامهم (مثل: فلوبير، الأخوان كونكور، زولا، أوْ حتى أندريه جيد، كلهم تعرضوا لهذا النوع من المحاكمة) أو من أجل وضْعهم في مرتبة النماذج أو الوجوه الوَصيَّة (نجد بحسب المنظور السَّارترى أنّ باسكال، وفولتير أو هيجو يضطلعون بهذا الدَّور المرجعي، بينما عند بارت نجد بالأحرى بريشتْ أو كافكا هما اللذان يوجِّهان دفةَ التفكير). وعلى هذا النحو، تكون نوع من مشاهير الالتزام المكرسين سنستعرضهم في القسم الثانى من هذا الكتاب. وهذا يعنى أننا سنتحمَّل بِعزْمٍ فكرة كان اعتبار فُولتير أو هيجو كاتبين ملتزمين، هو بالضرورة الحكم عليهما وَفْق نظرة مائلة مُكوَّنة من تجربة معينة للأدب ومن رؤية محدَّدة لتاريخه، لم يكونا هما أنفسهما يَمتلكانها، إلاَّ أنها اليوم نظرةٌ مكوَّنة لصورتهما. على أننا لا نستطيع تجاهل ما يفصلنا عن كُتاب مثل فولتير، جيرمين دوستال، أو هيجو: ذلك أن مفهومهم للأدب ، والسياق الذى تمَّت فيه ممارستهم، والعراقل التى واجهُوها فى سبيل الكتابة ، هى مختلفة بالقدر الكافى الذى يُؤَسس لديهم وعياً أدبياً جدّ متميز عن وعينا. وإذن، فإن معنى ما يمكن أن نسمية استعادياً التزامَهم، هو مختلف ما دام يندرج ضمن سياقٍ وعالم للقيم آخرين؛ فَسلَّم الاختيارات الأدبية المعروض أمام فيلسوف عصر الأنوار، ليس هو نفسه المتوفر لدى الكاتب الحداثى؛ وسيكون من الخطأ الجسيم أن نُهمل هذه الاختلافات. إن " فضاء الممكنات " الذى يتحرك

داخله الكاتب ليس متطابقاً فى كل عصر؛ بل هو فى تحوُّل دائم ولا يكفّ عن التجسيد من جديد، مانحاً لكل فترة من التاريخ الأدبى ملمحها المتفرد. كذلك، فإن تحديد ما هو الأدب الملتزم يتفرد بنفس ما يتفرد به فضاء الممكنات الذى يندرج داخله.

لذلك، يكون من الملائم أن نعارض، كما يفعل بارت، بين أدب ملتزم وفنّ خالص ضمن سياق الحداثة: فإذا أمكن أن يوجد أدب ملتزم ابتداء من سنة ١٨٥٠، فلأنه قد وُجدت، بالمقابل، محاولة دائمة لبلورة الفن للفن، أى أنه وُجِدتْ إمكانية لأن يوجد الأدب بِوَصْفه ثنيةً مستقلة ذاتياً وغير تابعة للمجتمع العامّ من جهة ثانية، ليس لِموضوعة الفن الخالص أى معنى فى عصر الأنوار. وإذا كان الفلاسفة اليوم، يَبْدون كأنهم كُتاب ملتزمون "بطبيعة الحال " فإنه لابُدّ من الانتباه إلى أن تمثيلهم للأدب لم يكن هو الذى لدينا؛ بل كان خاضعاً لِتوتّرات جد مختلفة عن تلك التى نعرفها نحن. ونكتفى بمثالٍ جد محدود ولكنه دَالٌّ، وهو أن عمل فولتير يبدو لنا بامتياز، عَمَل كاتب ملتزم كُلياً وبأصالة: وهذا صحيح حين نأخذ فى الاعتبار إنتاجه الواسع الممتدّ من " الرسائل الفلسفية " إلى القصص، مروراً بمراسلاته ومقالاته الانتقادية الساخرة، فهذا هو ما يُكوِّن لدينا وَجْه فولتير. لكن ذلك يجعلنا ننسى بسرعة أن القرن الثامن عشر كان يرى فى فولتير أكبر شاعر فى عصره، وأنه هو نفسه لم يكن يُعوِّل على نصوصه " الملتزمة " لتضمن له المجد بعد وفاته، بل كان يعوّل

على تراجيديا ته ذات الصُّنع الكلاسيكى التى لم نَعُد نحن نقرأها والتى تبدو لنا كأنها جانبية، ثانوية ضمن إنتاجه. وهذا يدل على أن رؤية فولتير للأدب لم تكن مُوحَّدة ولا محافظة على دلالتها، بل كانت تُقدّم خطوط انكسار يتعين اعتبارها عند تقييم أهمية التزامه المتفردة.

إن تاريخ الأدب الملتزم الصغير ، الذى نقترحه عليكم فيما يلى، سيتمّ تناوله، إذنا، حسب فترتين كبيرتيْن تقعان ما قبل وما بعد سنة ١٨٥٠، على اعتبار هذه السنة ممثِّلةً للحظة التى قامت فيها الحداثة الأدبية بوصفها ممارسة مستقلة للكتابة. وهذا المسار الممتدّ على ما يقرب من أربعة قرون من حياة الأدب، سيتمثل من خلال التوقّف عند بعض الوجوه أو اللحظات القوية التى يمدّنا بها مَدْفَن مشاهير الالتزام، حتى يتسنى وَصف من وما يُكوِّن الالتزام، وتبيِّن كيف نشأ وبالأخص فَهْم الأشكال المتعاقبة والمتغيِّرة التى اكتستها تلك الظاهرة المتعددة والمعقَّدة والتى نُسميها "الأدب الملتزم ".

على أنه يتعيَّن علينا بَدءً أن نحدد الإطار العام الذى سنفكر داخله فى موضوعات الأدب الملتزم والالتزام. وهكذا فإن الفصول التالية تتوخَّى أن تقترح مُقاربة تأملية لهذه الظاهرة انطلاقاً، بالأخص، من التحديد الذى وضعه جان بول سارتر. إن هذا الأخير ، بوصفه وجهاً بارزاً للالتزام والباعث الأكثر حماساً وشُهرة له، هو بالأخص الذى قدّم الصَّوْغَ النظرىَّ الأكثر تَمحيصاً واكتمالاً لهذا المفهوم فى كتابه " مَا

الأدب؟ " وهو محاولة نقدية ظهرتْ في عدة أعداد من مجلة " الأزمنة الحديثة " خلال العام ١٩٤٧، ثم جُمعت بعد سنة وأعيد نَشرها ضمن الجزء الثاني من كتاب " مواقف " . وبعيداً عن الصورة التبسيطية والكاريكاتورية التي كثيراً ما تُقترح للأدب الملتزِم ،فإن هذا الكتاب يصف بدقَّة المُفترضات المؤسِّسة لمسعَى الكاتب الملتزم، ويُقدم لهذا المشروع تَبريرَه الفلسفي والأدبي. كذلك، فإنه يكوِّن النص الأساسي في ما كُتب عن الالتزام وأفق مرجعيةٍ كلّ محاولةٍ لوصف هذه الظاهرة، وذلك على رغم طابعه الدُّوغماتي، أحياناً.

الفصل الثانى
معنى الالتزام

فى المعنى الأول الحرفى للكلمة، تعنى engager رَهَن، ومن ثم فإن صيغة s'engager تعنى " جعل نفسه أو كلمته رَهْناً، وبمثابة ضَمان". وامتداداً لهذا المعنى نجد "قيَّد نفسه بِوعْد أو قسمٍ مُرغمَيْن". وإذن يَظهر، فوراً، أن كلمة التزام (ارتهان) تعود إلى نوع من التعاقد بين أطراف مختلفة، وأن الأمر يتعلق، هنا، بشكل تَبادلٍ أو صفقة، مقبولَيْن ومحدَّدَيْن اجتماعياً بين محافل عديدة تربطها علاقات. وعندما يتعلق الأمر بالأدباء والأدب ، نتبين مباشرةً أن موضوع الالتزام هو، أساساً، علائق الأدبيّ بالاجتماعى، أى الوظيفة التى يوليها المجتمع للأدب ولِدَوْره. وبالمعنى الدقيق، فإن الكاتب الملتزم هو الذى اضطلع، علانية، بسلسلةٍ من الالتزامات تجاه الجماعة وارتبط بها من خلال وَعْدٍ وغَامَر فى هذه المباراة بمصداقيته وسمعته. ونجد معنى أقوى فى عبارة " ألزَمَ الأدب " إذ فيها ما يَوحى بأننا نَرهن الأدب : نُدْرجُة ضمن سيرورة تُجاوِزه ونستخدمه فى شئ مُغاير له، وأكثر من ذلك نُخاطر به حيث إنه يغدو

طرفاً دائماً فى صفقةٍ من المفروض أنه هو ضمانها ومن ثمّ فإنه يخاطر بحقيقته الخاصة.

هذا التّنويع الحرّ على الاشتقاقات المتصلة بفعل رَهَن، ألزَم (en(gager كَافٍ لإظهار أهمية إشكالية الالتزام الأدبى وجَسامة الرّهان: إنه رهان الأدب نفسه. فى المقابل، وبالمعنى الحقيقى، فإن فعل التزم يعنى أيضاً " أخذ وِجْهةً ". وهكذا نجد فى الالتزام فكرة مركزية عن اختيار يتوجَّب اتخاذه. وبالمعنى المجازى، يغدو معنى التزم، اتخاذ وجهة معيَّنة واختيار الدخول فى مشروع، والتقيّد بموقف محدَّد وقبول الإرغامات والمسؤوليات التى ينطوى عليها ذلك الاختيار. فيما بعد، ودائماً بالمعنى المجازى، أصبح فعل التزم يعنى " وَضَعَ فِعلاً " طَوْعيًا وملموساً يُظهر ويحقِّق مادياً الاختيار المتخذ عن وَعْى.

" رَهَن "، "اختار "، "أنجز فِعْلاً ": هذه هى المكونات الدلالية الأساسية الثلاثة المحدَّدة لمعنى الالتزام كما استعمله جان بول سارتر وعلق عليه، والذى حدَّدته القواميس هكذا: " المشاركة باختيار مُطابق للقناعات العميقة مع تحمُل مخاطر الفعل فى الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية أو الدينية للعصر الذى يعيش فيه المرء". (قاموس: ذخيرة اللغة الفرنسية).

ويُحدّده معجم روبير الصغير على هذا النحو: " فعل أو موقف للمثقف أو الفنان الذى، بوَعْيه لانتمائه إلى مجتمعٍ وعالمِ زَمنِه، يتخلَّى عن وضعية المتفرِج ويضع فكره أو فَنَّه فى خدمةِ قضية ما".

تاريخياً، لم يكن سارتر أول من" مارَس" الأدب الملتزم، ولا أول من استعمل هذا المصطلح، وبالمعنى المقصود هنا، فإن فعل " التزم" ومشتقاته (التزم، مُلتزم، الخ ...) أخذ يَظهر بكيفية منتظمة أكثر فأكثر، منذ ما بين الحربين العالميتيْن فى خطاب النقّاد والمثقفين. وبدقّةٍ أكثر، يبدو أَن تحديد الالتزام الذى اعتمده سارتر أخذ يتشيَّد، تدريجياً، ضمن خطوات الوجودية المسيحية. وهكذا نجد أن الفيلسوف الوجودى المسيحى جابرييل مارسيل قد كتب، منذ ١٩١٩، فى مذكراته(٩) ما يلى:

"يظهر لى أن فعْلَ أرادَ معناه، إجمالاً، التزَم، وأقصد بذلك التزَم أو قَامر بواقعه الخاص : أى أن يضع الإنسان نفسه فيما يريده".

فالالتزام، بحسب ج.مارسيل، هو. إبداء وَفَاءٍ للنفس: إنه الفعل الطوعى والفعلى الذى يُحدد به الشخص ذاته واختياره وَفق مسعىً ينطوى على قِسْط من الخطر والمجهول.("قامر بواقعه الخاص") .

---

(٩) gobriel Marcel : journal métaphysique ; ed Gallimard ; 1935

وهذا الإلحاح على "الشخص" المميّز للوجودية المسيحية سيبقى فى قلب الالتزام الأدبى السارترى. لكن يجب أن نشير أيضاً إلى أن هذا المسعى لتحقيق الذات يُفضى بالضّرورة إلى الفعل والمشاركة فى الحياة الجماعية ما دام معنى الاختيار المطروح يتجلّى على مسرح القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية وحتى الدينية: فالآخر هو دائماً شاهد على الالتزام المعلَن عنه وهو الذى يؤكد ، بكيفية ما، صحته. وبالنسبة للفلاسفة المسيحيين مُونْيى، أو مارسيل، أو جاك مارتان، فإن الالتزام هو، إذن، النقطة التى يلتقى عندها وَيَتواشج الفَردىً والجماعىّ.، وحيث يُترجم الشخص بالأفعال للآخرين الاختيارَ الذى أَقدم عليه. من هنا فإن الالتزام يعود إلى قرار أخلاقى يريد الفرد، عن طريقه، أن يلائم بين فِعْله العملى وبين قناعا ته الحميمية مع ما فى ذلك من مخاطر.

إن تحديد الالتزام الموضوع فى فترة ما بين الحربين من لَدن الوجوديين المسيحيين – الذين عبروا عن اهتمام حيوى بالحياة الأدبية – قد أثَّر أكثر ممّا نظن فى معنى الالتزام الأدبى. ويَدين المذهب السارترى، بالخصوص، لهؤلاء الفلاسفة المسيحيين بإحدى مسلماته الجوهرية التى تسند مجموع صَرْح الأدب الملتزم، وهى التأكيد على أنَّ "الهدف الجمالى الخاص" فى فعل الكتابة، لا يمكن أن يكفيَ لوحده ، ولابد أن يَقْترِنَ ب "مشروع أخلاقى" يُدعمه ويبّرره. وهذا ما عبَّر عنه سارتر، بعد أن حرص على تمييز الأدب عن الفنون الأخرى (الموسيقى،

الرسم أو النّحت) ، بقوله:" رغم أن الأدب شئ، والأخلاق شئ آخر، فإننا نُميِّز، في عمق المقتضى الجمالى، العمقَ الأخلاقى" (ما الأدب؟، ص٦٩ ,). وهذا المقتضى الأخلاقى طَابقه سارتر بِالتحقُّق التامّ للحرية الخاصة ولحريَّة الآخرين من خلال التبادل المنجَز عبر التَّواصل الأدبيّ.

وهذا الحضور لمشروع أخلاقى فى صميم مَسعَى الكاتب الملتزم، لا يأخذ طابعاً إشتكالياً مادام يُعارض نوعاً من التمثيل المؤَسَّسِي للأدب. ونحن نعرف عبارة أَنْدريه جِيدْ الشهيرة القائلة "لا يمكن أن نصنع أدباً جيداً بعواطف طيبة ". وصحيح، حسب تصور شائع، أن أدباً فَاضلا أو مَدَنياً، مُنْشغِلا بالأخلاق أو بقواعد الحياة، سيبدو لنا دَوْماً أقل من الأدب " الرفيع" الذى لا يهتم بهذا النوع من المسائل لأن وظيفته، بِالذات، هى أن يتجاوزها. يبقى أن الأدب الملتزم لا يعنى أن يكون أدبٌ " عواطف طيِّبة" ولا أن يتطابق معها: فَتدخله الأخلاقى يوجد فى مستوى آخر مخالف تماماً.

وبالفعل، لا يمكن للأدب الملتزم أن يكون تعبيراً عن أخلاقٍ مكوَّنَة ، ولا أن يقترن ، بَعدياً، بأخلاقية مُعينة، وذلك لأنه يطرح باستمرار سؤال الأخلاق(الإِتيك) وهو يُطبِّقه على الواقعة الأدبية نفسها. وهنا بالذات تكمُن " فضيحة" الالتزام: إنه يكشف فى قلب المقصدية الجمالية المقتضَى الأخلاقى ؛ وهذا معناه رفض اعتبار العمل الأدبى بمثابة "غائية بدون غاية" له مبدؤه الخاص وغايته الخاصة. بعبارة أخرى، فإن الكاتب

الملتزم لا يعتقد أن العمل الأدبى لا يُحيل إلاَّ على نفسه، وأنه يجد فى هذا الاكتفاء الذاتى تَبْريره الأخير. على العكس، هو يفكر فى العمل الأدبى مُخترقاً بمشروع ذى طبيعة أخلاقية، تحمل رؤية معيَّنة للإنسان وللعالم؛ ومن ثمَّ فإن الكاتب الملتزم يفهم الأدب على أنه "مشروع" يُعلن عن نفسه ويتحدَّد من خلال الغايات التى يُتابعها فى العالم. وبتعبير ثانٍ مرةً أخرى، فإن الكاتب الملتزم هو من يطلب من الأدب أن "يُعطيَه دَوَافعه" ويساند كَوْنَ تلك الدوافع لا يمكن أن توجد فى جوهرٍ للأدب مُحدَّد مسبقاً، بل توجد فى الوظيفة التى ينوى الأدب الأضطلاع بها داخل المجتمع أو فى العالم. بالنسبة للكاتب الملتزم ،تتمثل الكتابة فى أن يطرح فعلاً عمومياً يَرْهن فيه مجموع "مسئوليته". وهذه المسألة المتصلة بعلائق الأدب بالعالم ستظل فى صميم تفكير أولئك الذين (من بارط إلى مُنظرى مجلة "تِلْ كِيلْ") سيناهضون التصور السارترى للالتزام، مع رفضهم العودة إلى أدب الفن للفن .

يعنى ذلك ،أيضاً ، أن الأدب الملتزم - خلافاً لرأىٍ سائد - ليس أدباً سياسياً قبل كل شئ؛ وعندما يَكونُه فإنما استجابة لضرورة ثانوية تُريد للمسائل الأخلاقية، المطروحة جماعياً وبكيفية ملموسة، أن تؤُول بما يُشبه الحتم إلى اعتبارات سياسية "لأن مهمة الكاتب أن يُبرز قِيم الخلود التى هى مندرجة فى النقاشات الاجتماعية أو السياسية" (ما الأدب؟ ص١٥٠). وهذا هو ما يُميز الأدب الملتزم عن الأدب المناضل : الأول

يأتى إلى السياسة لأن فى ساحتها تتجسد رؤية الإنسان والعالم التى تحملها، بينما الثانى هو من البَدْء ودائما أدب سياسى. كذلك فإن الكاتب الملتزم قلما يكون مُنضوياً فى حزب، ولا يحس بنفسه ناطقاً باسم مذهب سياسى؛ ونصوصه تُظهر، بالأحرى، تناقضاتٍ وصعوباتِ مشروعٍ تبدو فيه السياسة، بمعيار الأخلاق، وكأنها غالباً شرٌّ ضرورى بدلاً من أن تكون اختياراً إيجابياً.

تسمح الملاحظة الأخيرة أيضا، بأن نتعرف على ملمح جوهرىّ وَرِثه الالتزام السارترى عن الشَّخصانية: وهو الُبعد الطَّوعى والمفكر فيه وبالفعل لا يمكن بالنسبة لسارتر أن يكون هناك أدب "طَليق" **dégagé** فالكاتب ليس هو فاستال ولا أَرْبيل: إنه "داخل العملية" مهما فَعَل، مَوْسوم، معرض للخطر حتى وهو فى أبعد عُزلةٍ ممكنة" (م. م. ص. ١٢). وسيتخذ سارتر، مثل كامو، من عبارة باسكال تعبيراً عن موقفه: "نحن رَاكبُون" ، أى أننا نوجد فى وضع يُرغمنا، يُحدّدنا ويُحدد لنا بعض الواجبات . وبعبارة ثانية، كل عمل أدبى، مهما كانت طبيعته ونوعيته، فإنه ملتزم، بمعنى أنه يحمل رؤية للعالم محددة بموقفها، وحيث يتجلى هكذا، شاء أم أبى، بمثابة اتخاذٍ لموقف واختيار: وليس هناك من مَهرب ممكن للكاتب حتى بواسطة الصمت:"أن نَصمت فذلك لا يعنى أن نكون بُكْماً، وإنما هو رفض للكلام، وإذن فهو أيضاً كلام" (م.م. ص٣٠).

ما يطبع الالتزام، منذ ذاك، هو رفض السلبية تجاه ذلك التورُّط

الحتمى فى العالم. وما دمنا لا نستطيع تجنب الاختيار، فيجب أن نطرحه بإرادةٍ ووَعْى بدلاً من أن نكون "مـــخــتـــارين" من لَدُن الظروف أو الموقف:"يكون كاتب ملتزماً عندما يَسعى إلى أن يمتلك الوعى الأكثر حدة واكتمالاً بأنه راكبٌ، أى عندما ينقل لنفسه وللآخرين الالتزام من التلقائية المباشرة إلى مستوى المفكر فيه" (م. م. ص ٨٤) .

نرى إذن، أنه من غير المفيد أن نعارض الأدب الملتزم بأدب "طليق" . أقصى ما يمكن أن نفعله، والأمر لا يتعلق بلِعب بالألفاظ، هو القول بوجود إمكانية ل"التحرّر من الالتزام" تتمثل عند الكاتب فى أن يختار الصمت. وعندئذ، يكون الأمر متعلقا بإرادة فى التملص من العالم ومحدداته عن طريق اتخاذ موقف انسحاب ولا انفعالية، يستثنى الكاتب من الوضع البشرى المشترك. وهذه، بالضبط، هى محاولة الأدب الحداثى الأساسية التى، من فلوبير إلى كافكا، ومروراً بمالارميه، لم تكف عن مداعبة حلم يتمثل فى انسحاب مثالى للكاتب بعيداً عن العالم، وفى الوصول إلى أدب غير مُتموضع على الإطلاق. ولهذا السبب أيضا، سعى معارضو سارتر، وفى طليعتهم بارط، إلى أن يُظهروا باستمرار أن التحرر من الالتزام هو فى الواقع، الشكل الأكثر صدقاً للالتزام الأدبى والذى بواسطته يحقق الأدب تماماً وظيفته الجوهرية: أى أن ينعزل كلية عن العالم(إذا استعملنا عبارة لمالا رميه) وأن يُعلق بطريقة ما حقيقته ليتمكن من أن يسائلها بكيفية أفضل ويُثقلها بتساؤلات ليس لها جواب

والتى هى وحدها القادرة على أن تُلحق مساساً حقيقياً بالمعْطى. والدليل على أن سارتر لم يكن وثوقياً بالقدر الذى نُسب إليه أحياناً، هو أنه فى كتابه الذى لم يكمله عن "مالارميه: الوعى ووَجهُه المعتِم" ، كان جدّ قريب من الاعتراف بوجاهة وصحّة ذلك "التحرر من الالتزام"، مقتنعاً بأن قوة وتماسك مشروع صاحب " ضَربة نَرد" هو الالتزام الوحيد القابل للتطبيق فى الشعر ضمن السياق التاريخى لنهاية القرن التاسع عشر.

وبالرغم من هذا التردّد تجاه موضوع مالا رميه ، فإن الالتزام كما تصوره سارتر، يتصف أساسا باتخاذ موقف مُفكر فيه، وبأنه وعى متيقظ لكاتب ينتمى إلى العالم ويريد تغييره. بهذا المعنى فإن التوتر بين "التزام"و"تباعد" الذى وجد نوربير إلياس (١٠) أنه يفعل داخل العلوم الإنسانية، هو توتر غير قائم فى الأدب : فبالنسبة للكاتب، الانطلاق بعيداً عن الالتزام غير ممكن، ومنذ ذاك فإن التَّباعد الناتج عن اتخاذ وَضع اللاّ انفعالية تجاه العالم لا يضمن أن النظرة الموجهة إليه ستكون أكثر صحةً أو أنها تسعف على تغييره بحيوية وفعالية أكثر. يكون، إذن، أكثر وجاهة وإقناعاً أن نرى إلى الأدب الملتزم بوصفه أدب "المشاركة" الذى يتعارض مع "الامتناع" أو "الانطواء": هنا يوجد التوتُّر الأساسى الذى يخضع له الكاتب الملتزم، إذ يجد نفسه أمام أن يختار بين الانسحاب من العالم أو

---

(١٠) Elias Norbert : Engagement et Distanciation ; ed Fayard ; 1996

التــعــرّض له، بل المخــاطرة داخله، وذلك بإشــراك الأدب فى الحــيــاة الاجتماعية والسياسية لعصره.

إن إرادة المشاركة النَّشِطة التى تُميز الأدب الملتزم تُفرز له أيضاً زمنية مُتميّزة بوضوح عن الزمنية التى يتطور داخلها، تقليدياً، الأدب الحديث. ونحن نعرف، فعلاً شعار سارتر الذى يَحثّ على "أنْ نكتب لعصرنا" ، والذى كان عند تحرير فرنسا من الاحتلال الألمانى، هو علامة انضواء الكتاب الملتزمين إلى فريق مجلة "الأزمنة الحديثة". وهذا يعنى أن الالتزام يصدر، فى نطاق واسع ، عَنْ وَعْيِ الكاتب بتاريخيته : إنه يعرف أنه يوجد فى زمن مُعين يُحدّده ويُحدِّد إدراكه للأشياء. ولكى تتطابق الكتابة، منذ ذاك، بمشروع تغيير العالم، ولكى يكون الأدب مشروعاً حقيقياً لتغيير الواقع، يتوجَّب على الكاتب أن يقبل الكتابة من أجل الحاضر " وألاَّ يفلت شيئاً من عصره":

"مادام الكاتب لا يتوفَّر على أى وسيلة للهرب، فإننا نريد منه أن يُعانق بقوَّة عصره، فهو حظُّه الوحيد: لقد صُنع كل منهما للآخر" (م.م.ص. ١٢)

إن هَمَّ المعاصرة هذا، الذى كثيراً ما يظهر فى عناوين المؤلَّفات الجامعة لنصوص "المناسبات" عند الكُتاب الملتزمين ("مواقف" سارتر، أو "راهنيات" Actuelles كامو)، يحدث تأثيراً على الكتابة التى

أحْسَنَ بَارْت تعريفها في سياق تمييزه الشهير بين "كتّاب" وَ "كَتَبَة" ecrivants[11] واصفاً إياها بأنها المظهر المستعجل للكلام الملتزِم. ولأن الأدب الملتزم خاضع دائماً لمقتضيات الزمن الحاضر الجديدة، فإنه يضطلع " بوظيفة التَّجلية المباشرة". إن عليه أن يختزل ما أمكن، الثّخانةَ الزمنية التي تفْصل الحَدثَ عن تَولِي الكتابة التعبير عنه. لذلك فُتِنَ عدد كبير من الكُتاب الملتزمين بالكتابة الصحفية وأدلوا بِدَلْوِهِم فيها (أراغون ونيزانْ في الصحف الشيوعية، وغينو أَوْ شمسون في جرائد الجبهة الشعبية، وكامو أو كاسو في صحف المقاومة والتحرير): فَمنْ بين جميع أَشكال الكتابة، ربما كانت الصحفيَّة منها هي التي "تلتصق" التِهاماً أوْثق بالحدث إذْ أنها الأكثر مباشرة بالنسبة إليه؛ وعلى هذا النحو نتبين القيمة الخاصة التي كان سارتر يُوليها للاستطلاع الصحفي قائلاً:

"يبدو لنا، فعلاً، أن الاستطلاع الصحفي (الروبورتاج) هو جزء من الأجناس الأدبية وأنه قابل لأن يصير واحداً من أهمها. فالقُدرة على الالتقاط الحدْسي واللحظي للدّلالات والمهارة في تجميعها لتقديم مجموعات تركيبية سهلة الفهم إلى القارئ، هي من الصفات الأكثر ضرورة للمستَطْلِع الصحفيّ؛ إنها الصفات التي نطلبها من جميع المتعاونين معنا في مجلة (الأزمنة الحديثة). (م.م ص٣٠).

---

(١١) محاولات نقدية م.م .

وهذه الإدارة فى الانخراط فى العصر وفى الحاضر، تُحدّد عند الكاتب الملتزم هوساً مميّزاً لعلاقته بالكتابة، وهو هوَس "التأخُّر" . ذلك أن النص بالنسبة له، يصل دائماً متأخراً أكثر من اللاّزم؛ إنه باستمرار مُتفاوت زمنياً قياساً إلى الحدث الذى يلتقطه فَيَضيع فى هذه المهلة جزءُ من فعاليته ومنْ سَبَب وجوده. وقد أوضح دونيس هُولْيى(١٢) كيف ترك سارتر مطوّلته الروائية "سبُل الحرية" غير تامّة (وتخلّى عن كتابة الرواية) بِسببِ أنه لم يعثر على تقنية روائية " قادرة على أن تُعيد للحدَث طَراوته الفِظّة والتباسَه وعدم تَوقُّعِه "، وهى التقنية الروائية التى يرى هُولْيِيى أَفضل شَبَهٍ لها فى الاستطلاعات التى التقطتْ أحداث تحرير باريس كما كتبها سارتر لصحيفة "كومبا".

وبكيفية مُبتذلة، نجد أن العديد من النصوص الملتزمة مطبوعة بعلامة التأخّر: ويكفى للتأكد من ذلك أن نقرأ المقدمات أو كلمات التصدير الواردة فى الكتب التى تجمع تلك النصوص. فهناك، مثلاً كامو الذى قدّم "راهنيات ج " وهو مجموعة "تعليقاته الجزائرية "، على هذا النحو:

---

(١٢) Denis Hallier : Politique de la prose : J . p..Sartre et L'an quarante : ed Gallimard

"كان هذا الجزء قد تمَّ تَصفيفه وعلى وشك الصدور، عندما انفجرت أحداث ١٣ مايو ١٩٥٨ . وبعد تفكير، ظهر لي أن نشره يظل مطلوباً وأنه يُكوِّنُ تعليقاً مباشراً على تلك الأحداث ..."(١٣)

نُدرك هنا التردُّد، بل النَّدم، الذى أبداهُ كامو: إذ يظهر أنه اكتشف، عند إعادة نشر تلك النصوص، التناقضَ الذى يواجهه كل كاتب ملتزم والذى يتمثل فى التوتر بين الاستعجال الذى ينحدر منه النص وبين إدراجه فى أمد أطول حيث يرى النص أن راهنيته تناقصتْ وأن جوهره الأول ضاع؛ فهو عند كتابته كان يمثل زمناً حاداً نشطاً، له تأثير على عصره، ثم أصبح بِقوَّة الأشياء، وثيقة وشهادة على معارك انقضت.

وهكذا، فإن الأدب الملتزم مَنْذور لبُطلانٍ سريع: فالراهن والزمن الذى يمر، والعالم الذى يتغيَّر كل ذلك يحدد، بطريقة ما تطلع هذا الأدب إلى الحياة وهو الذى اختار أن يعانق بقوة زمنية عالم الناس. وإذن فإن الكاتب الملتزم يرفض أن يكتب من أجل الأجيال القادمة، وقد أكثر سارتّر من الصيغ المعبرة عن هذه الفكرة:

" لا نأمل أن نربح قضيتنا فى الاستئناف ولا يهمنا ردّ الاعتبار بَعْدَ الممات: بل هنا تحديداً وأثناء حياتنا تُربَح القضايا أو تُخسر"

(١٣) A .bamus 1982 : Essais : Bibliothèque de la pléiade ; ed Gallimard . 1965

(م.م.ص. ١٥-١٤) ويضيف فى موضع آخر: " أليس مهيناً أن سرَّ عصرنا والتقدير الدَّقيق لأخْطائنا يعودانِ إلى أشخاص لم يولدوا بعد، وإليهم سيوجّه أبناؤنا وأحفادنا ضربات على المؤخرة أمداً طويلاً بعد مَوْتنا. نريد أن نقطع الطريق على هؤلاء البُلداء، وأن نُثبّت فوراً وإلى الأبد ما يجب أن يُفكروا به عنا "(م.م ص٤١ ,).

وإذن فإن الكاتب الملتزم يُعْرِض عن المراهنة على الخَلَفِ (الأجيال المقبلة) ويختار مصمِّماً، الإجابةَ على مقتضيات الزمن الحاضر؛ وهو يتحمل التضحية بِمَجْده اللاَّحق مُعتبراً ذلك متَّصلاً بمسئوليته فى الالتزام، وناظراً إليه على أنه تدريب منقذ فى التواضع، يشهد على إرادته فى الالتحاق بعالم الناس والمشاركة فى الجِدالات التى تهمّهم.

إن رفض الخلف وإعادة إدماج الأدب بزمنيةٍ محددة الأبعاد وذات طابع مجتمعىّ، يُكونان قطيعةً كبيرة بالقياس إلى تمثيلية العمل الأدبى التى وَرِثْنَاها عن الحداثة: فبودلير، كما هو معروف، حدّد المثُل الأعلى الجمالى للفن الحداثى بوصفه قائماً على " تأْبِيدِ العابر " ؛ ومن هذا المنظور فإن زمنية العمل الأدبى أو الفنى تكمن فى جدلية اللحظة وَالأبدية، وهو ما يتيح لها مُجاوزةً اقتفاء خطى الماضى والحاضر والمستقبل المكوِّنة للزمنية الاجتماعية والبشرية. ومن ثم فإن قسطاً كبيراً من النفوذ الذى يتمتع به العمل الأدبى أو الفنى داخل مجتمعنا يتمثل فى القُدرة التى نُعطيها له لينْفَلتَ من الزمن البشرى وليُنكره حتى يتمكَّن من

أَن يَنْدرج ضمن بُعد زمنيٍ آخر. وبوصفه أدباً للاستعجال ،فإن الأدب الملتزم لم يُعانق الزمن الحداثى، وبذلك فإن صورة العمل الأدبى نفسها تغيَّرت مادامت الكتابة لم تَعد مُوَجَّهة للأجيال القادمة وإنما للوقت الحاضر إذ لا وقت لديها لتأخذ طريقها المعتاد؛ عليها أن تبلغ هدفها هنا والآن.

اختيار أخلاقى إرادة فى المشاركة، استعجال: جميع هذه الملامح تُميزّ فى الدرجة الأولى، الأدب الملتزم كما حدَّده سارتر وفَرضه عند نهاية الحرب العالمية الثانية هى ملامح تُؤثر على ملمح آخر أقل بروزاً ولا شك وهو أن الأدب الملتزم يُسائل استمرار الفكرة التى نكوِّنها عن الأدب برُمَّته، وذلك لأنه يقطع مع الصورة الشائعة عن الكاتب والعمل الأدبى، ومن ثمَّ فإنه يضع الحدث الأدبى فى أزمة ويناهض البديهيات الظاهرة التى تقوم عليها صورته . يجب ، إذن ألا نتعجب من الصفَة التى أُطلقت على سارتر: " مُدمِّر الأدب "، فالأدب الملتزم يزعزع، فعلاً صورة معينة للكاتب والكتابة موروثة عن الحداثة وهى التى غذَّتْ مجموع فَهمِنا للأدب.

إذا كان الالتزام يظهر هكذا، مُعتدياً على الجوهر الذى نُعطيه للأدب فإنه يتحتم أن نشير مع ذلك، إلى أن هذه الرؤية الانتقادية تَتَوازن عند سارتر كخطابٍ آخر يتمثل فى شعاره " إنقاذ الأدب " والذى يكون العنصر الانفعالى فى خطاب الالتزام: فكلّ شئ يتمّ كما لو أنه أمام استعجال العصر الحاضر وأهمية رهاناته الاجتماعية والسياسية ، وأمام

منظور تحـوُّلٍ شـامل للعـالم، فـإن الكاتب الملتـزم يخـشى من أن أدباً مُنشـغلاً فقط بنفسه ومعزولاً عن العالم يفقِد سببَ وجوده ويكفّ عن أن يكون ضرورياً . منذ ذاك فإن " إنقاذ الأدب " بواسطة الالتزام يكمن فى المراهنة عليه وفى تأكيد أن دوراً يضطلع به، ويجب أن يكون له شـأن فى حـياة الناس. وليس هناك مـا هو أكـثر وضـوحـاً من القـول بأن الالتزام يمثل رغم كل شئ " طريقة معينة فى الإيمان بعد بالأدب وبقًدراته" ، وهو ما يعبر عنه سارتر فى خاتمة " ما الأدب " بصيغة مـختصرة:

" طبعـاً فإن كل ما قلناه ليس بهذه الأهـمية: فـالعـالم يُمكنه بسهولة أن يستغنى عن الأدب لكن يمكنه أحسن من ذلك أن يَستغنىَ عن الإنسان " (م.م ص، ٢٩٤).

الفصل الثالث

الكاتب الملتزم : حضور شامل

على مستوى الممارسة، يكتسى الملتزم تنوعاً كبيراً فى الأشكال ويُعبر عن نفسه فى أجناس (رواية، مسرح، محاولة نقدية، مقالة ساخرة الخ ...) ومنابر (صحيفة، مجلة، كتاب إلخ...) جدّ عديدة، لا يمكن معها أن نعزل ، **قَبْلياً**، الملمح الجانبى الأمثل لعملٍ ملتزم. مع ذلك، فإن هذا التنوع الكبير فى تعبيرات الالتزام الأدبية، لا تمنع من أن نكتشف داخلها قاسماً مشتركاً وهو : أن جميع النصوص المنتسبة إلى الالتزام تتميَّز بكونها تُبرِّز شخصية كاتبها. وذلك لدرجة أن ألبير كامو، سنة ١٩٤٥ و وهو بصدد مناقشة صلاحه الالتزام، قد ذهب إلى القول بأنه يعتمد بطريقة ما: " على اللعبة المزدوجة لعملٍ أدبيٍّ ولحياةٍ "[١٤] ؛ وهو ما يعنى أن ما يُعطى ، جزئياً ، أصالةً للنص الملتزم هو قبل كل شئ التزام

---

(١٤) كامو: م.م ،ص. ٢١٢ .

الكاتب حسب سيرورة تبادل بين العمل وكاتبه هى أكثر تعقيداً والتباساً لما تبدو عليه.

من هذا المنظور، لعل سيمون بوفوار هى التى قدّمت ، فى مذكراتها التحديد الأفضل للالتزام لأنه الأكثر تفهماً. فى رأيها " أن الالتزام في مجمله، ليس شيئاً آخر سوى الحضور الشامل للكاتب فى الكتابة "(١٥) .

قد تبدو هذه الصيغة مُهدِّئة وتَوافقية: صحيح أن كل كاتب مقتنع بالمقتضيات التى توجه مشروعه، يميل إلى أن يوظف نفسه كليةً فيه، وإلى أن يَستغرق تماماً فى عمل الكتابة. لكن بوفوار وهى تستحضر "الحضور الشامل " تذهب إلى أبعد من ذلك : إنها تلح على كَون الكاتب لا يلتزم فقط بكُلّيته لإنجاح عمله، بل إنه يُلزم **مجموع شخصيته** من حيث أنه يدرج مجموع القيم التى يؤمن بها والتى يُعرف نفسه بها. من أجل ذلك، فإن الكاتب الملتزم يُعرض للخطر أكثر من سمعته الأدبية، إنه يُخاطر بنفسه كُليةً فى الكتابة وذلك بأن يُحمِّلها رؤيته للعالم والاختيارات الموجِّهة لفعْله.

يُطْرَح، منذ ذاك فى قلب إشكالية الالتزام، سؤال المسؤولية: إذا كان الالتزام يتمثل فى وضع شخصية الكاتب فى مُقدَّم العمل الأدبى،

---

(١٥) S. de Beauvoir : la Force des choses t. I ; ed Gallimard ; 1963 p.. 65.

فإن ذلك يعنى أيضاً أن الكاتب يتحمل فكرة أن يُحكم عليه بناءً على كتاباته. ومن ثمَّ فإن الاستقلال الذى يتمتع به الأدب، لا يمكن أن يحمىَ الكاتب من العِقاب الأخلاقى أو الاجتماعى :وهكذا سيكون سافلاً أو رائعاً، جباناً أو شجاعاً، بِحسب الوقائع والأشخاص الذين سيحكمون عليه بالخطأ أو الصَّواب، وإذن، فالالتزام يعنى بالنسبة للكاتب، أن يَقْبل أن يتعرض يوماً لهذا النوع من المحاكمة بدون أن تحميه تعلَّةُ الحرية الخلاَّقة أو الاقْتضاء الأدبى اللاَّنهائى قياساً إلى الأخلاق العامة أو الاجتماعية، من الحكم الذى قد تصدره الجماعةُ على قيمة التزامه.

بعيداً عن الحجة التى تكتسى أحياناً طابعاً إرهابياً ،فى محاكمة الكاتب – التى لم يمتنع سارتر عن ممارستها، والتى يتعرض لها اليوم مع شئ من المراعاة – ، فإنه من المهم أن نُؤكد على الوعى المجدَّد للكاتب الملتزم تجاه مسئوليته. بالنسبة لهذا الأخير، لا يتعلق الأمر بإعادة النظر فى الاستقلال الذى يتمتع به الأدب منذ أواسط القرن التاسع عشر: فهذا مكسب لعصر الأنوار، ولا يمكن مطلقاً فرض أَى نوع من الرقابة أو الحجر الاجتماعى على الأدب. ما هو مَوْضع تساؤل، هو بالأحرى الصِيغة التى أخذتْها، مع قيام الحداثة ،هذه المطالبةُ بالاستقلال المشروعة: فالكاتب منذ الآن ليس عليه أن يقدم الحساب لأحد، ولا يخضع إلاَّ للقضاء الإستتيقى من لَدُن زملائه. إنه حرٌ فى أن يختار موضوعاته

وأن يُعطيها المعالجة التى يُقررها . وبكيفية إجمالية، فإن الكاتب - بحسب الحداثة - هو وحده من يحدد معنى مشروعه. وهذا الموقف أدى إلى ظهور أدب مُنطوٍ على نفسه، مفصولاً عن العالم، رافضاً أى شكل للتعامل معه؛ وهذا هو ما زَادَ من قلق الكاتب الملتزم: أى المحاولة الحداثية لأن تنتج أدباً مجانياً إلى هذا الحدّ، خالياً من الغرض فتحكم على نفسها بالعجز، وتُنْقص من قوة قطيعتها وانتهاكها، بل تُلغيها، فقط بسبب انسحابها التام من الحياة الاجتماعية ومن التاريخ .

لأجل ذلك، فإن سارتر، عندما هاجم الحداثة التى تقول " بأن الواجب الأول للكاتب هو أن يثير الفضيحة، وأن حقّه غير قابل للتقادم هو أن يَفلت من عواقبها "(١٦) قد ألحَّ على الخطر المتمثل فى أن نجعل استقلال الممارسة الأدبية شكلاً من اللاَّمسؤولية فى معناها القضائى: أى أن الجماعة لا تستطيع أن تحكم على الكاتب انطلاقاً من كتاباته لأنه غير مسؤول اجتماعياً ، تماماً مِثْلمَا أن الطفل أو المجنون لا يمكن اعتبارهما مسؤولَيْن عن أفعالهما . وسيكون فى ذلك، فَتْحُ الباب أمام تَبْخيسٍ عامّ لقيمة الأدب بوصفه مُطابقاً لنشاطٍ لا مبرِّر له، ولا يمكن أن تنتج عنه عاقبة (وإذن لن تكون له فاعلية)، مادام لا مسؤولاً أى خالياً من المعنى. وسيكون فى ذلك حرمان للأدب من أن يُزعزع الأَوعاء وأن

---

(١٦) ما الأدب؟، م.م ص. ١٤٠ .

يعطّى دلالة للحياة أو للعالم ، ما دُمنا نُلحقه بأفعال المجانين أو القاصرين،وعلى العكس من ذلك، فإن ما يعطى ثمناً لحرية الكاتب هو المسؤولية الكاملة التى تَسْتَتْبعها: أى أن القدرة على كتابة أو قول ما نريد، لا يكون لها معنى إلاّ إذا مارَسْناها على ضوء هدف محدّد بتعدى مجرد استعراض استقلال الأدب المعتَرف به.

وسيعمد أبير كامو، أيضاً إلى استنكار " نَزَقِ " أدب مموم فقط بنفسه و " الكذب المرفَّه " الذى تقدمه أعمال أدبية منغلقة على ذاتها وتريد أن تكون أشياء إستتيقية خالصة، مفصولة عن العوارض البشرية وعن الواجبات التى تفرضها حالة العالم الراهنة. ذلك أنه بالنسبة لكامو،

"أن نُبدع اليوم معناه أن نُبدع بطريقة خطيرة. وكل نَشْر هو فعل، وهذا الفعل يُعرّض لخطَرِ شغوفِ قرْنٍ لا يغفر شيئاً "(١٧) . هناك إذن خطورة فى الالتزام : فالكتابة هى مهمة أو واجب يَفْرضان أنفسهما على حرية الكاتب. والنص الملتزم هو أكثر من تَظْهير لهذه الحرية، إنه تحقيق تام لها، وبذلك يكون الكاتب الملتزم حاضراً فى الكتابة : وبوصفه ثمرة حريةٍ سيِّدة، فإن عمله لا يشخص تلك الحرية بالكامل إلاّ إذا تحمّل المسؤولية الكاملة لِمَا كتَبَه.

---

(١٧) كامو : م.م. ص. ١٠٨٠ .

وبالإجمال، فإن الالتزام الذى ينطوى على هذا النداء القوى إلى مسؤولية الكاتب إنما يصدر عن رغبة فى أن يُعيد للكلمات ثقلها ومعناها. إنه يسعى إلى أن يصبح الكِتاب (أو يصبح من جديد) شيئاً له اعتبار حقيقةً، وذلك حتى لا يعود ممكناً أن نشطب كلامنا بإشارة من يدنا قائلين : " كل هذا ليس سوى أدب ". ومن هذا المنظور فإن الالتزام السارترى، على رغم مُغالاته، قدْ مارس جاذبيةً حقيقية على الكُتاب ، نجد هذه الجاذبية مثلاً عند ميشيل ليريس الذى اقترب من سارتر خلال الحرب العالمية الثانية، فبرَّر على هذا النحو مشروعه السير ذاتى المعَنوَن ب: "عُمر الإنسان "(١٨) " كانت هناك معضلة تقضّ مضجع كاتب السيرة (يقصد نفسه) وتُعطيه إحساساً بالخطأ وتمنعه من الكتابة: ألا يكون ما يحدث فى مجال الكتابة خالياً من القيمة إذا ما بقىّ "إستتيقياً"، تافهاً، بدون عاقبة وإذا لم يكن هناك شئ فى عمل أدبى يعادل (...) ما هو عند ناخس الثّوْر معادل للقرن القاطع والذى هو وحده - بِسَبب التهديد الكامن فيه - يمنح حقيقةً بشرية لِفَنه ويمنعه من أن يكون شيئا آخر سوى ألطَاف لاَ مجديه لِرَاقِصة الباليه؟ ".

إن أهمية رأى ليريس تأتى من أنها لا تَمُتُّ إلى الالتزام إلاَّ بكيفية جدّ ضئيلة - فالكاتب نفسه يشير إلى أن " الأمر لا يتعلق بما اصْطلح

---

(١٨) Michel Leiris : L 'ageded'homme ; ed Gallimard ; p .10 18

على تسميته " أدباً ملتزما " بقَدر ما هو أدب حاول من خلاله أن يلتزم كلية ". لكنه أدب يسمح عبر الانشغال السِّرّ ذاتي، بتطْويق بعض عواقب " ذلك الحضور الكُلي للكاتب في الكتابة".

ويتم ذلك أولاً، من أن الالتزام يفرض الانتقال من التلقائي إلى المفكر فيه، فيحمل إلى الكاتب اقتضاءً جوهرياً من الوعي تجاه نفسه: إنَّ عليه أن يُقرَّ بأنه " في موقف "، محدَّد بسلسلة من الإرغامات تُوجِّه رؤيته إلى العالم. وعليه ـ وهذا ما يُبرزه ليريس بالأخص – يكون مسعى الالتزام مُستجيباً لرغبةٍ في وَضْعَنَة الذات بواسطة الكتابة وداخلها: فالكتابة مشروع لمعرفة الذات، والالتزام يتمثل في دَفْع التجربة إلى حدها الأقصى مع الرَّفض ، ما أمْكن ، لجميع أشكال النَّفي (بالنسبة إلى إشباع الإيديولوجيا، وفعْل اللاَّوعي السِّرى الخ ...) التي تَحُدّ من صلاحه تلك الوَضْعنة الذاتية : هناك وراء هذه الإرادة في التحليل ، فكرةٌ ثقافية نموذجياً، تذهب إلى أنَّ الاستيعاءَ اليقظ للشروط التي تلقي بثقلها على الذات الفاعلة، تجعلها أكثر حريةً أمام تلك الشــروط.

لكن مُفارقة هذا المشروع للتقشف الثقافي، هو أنه ينزع، من ناحية أخرى وبطرائق متعددة إلى تحقيق إخراج للذات. فالكاتب الملتزم مهما تكن صلابته واستقامته، لا يستطيع تَجنُّبَ قبول نوع من ميثولوجيا الالتزام البطولية التي لا تظهر قيمتها جيداً إلاَّ عندما تُقاس بالخطر المتجشم: فَصُورة ناخس الثُّور المهدَّد بِقَرن الثور عند ليريس، وضرورة

"أن نخلق بخطورة داخل قرن لا يغفر شيئاً" عند كامو ، هي أمثلة من بين أخرى تشير إلى التمثيل البطولي الذي يسند مَسعَى الكاتب الملتزم.

إن فولتير مُوسعاً ضَرْباً أو مسجوناً، وهيجو منفياً في كيرنيزي ، وزولا مُحاكماً بسبب مقالاته "إنِّي أتهم"، وبيغي مُعرَّضاً باستمرار لِصُدَف الهشاشة المادية، والكُتاب المقاومين المعذَّبين والمبْعدين : جميع هذه الصور تغمر الكاتبَ الملتزم لأنها تُتيح تَثْمين قيمة الالتزام بمقياس الخطر المتجشم بكيفية ملموسة. وعندئذ يغدو الأدب فعلاً حقيقياً ويُدرك تلك المساهمة الفعلية التي يسعى إليها الكاتب الملتزم. كذلك ، فإن نصوصه غالباً ما تكون مُخترقة بهذه الرؤية للدَّور الذي يَضطلع به والمتراوحة بين الرّواقية والمأساة: إنها بِشكل مّا، الجانب المُعاكس للتقشف الذي يمارسه على نفسه.

على هذا النحّو، يبدو تعريفُ ألبير كامو ل " اللّعبة المزدوجة للعمل الأدبي ولحياة الكاتب " تعريفاً صحيحاً. إن هناك ازدواجاً في الالتزام يتمثل في ذلك الذهاب والإياب بين شخص الكاتب وعمله، بين إبراز الكاتب واستخدام المصادر والافْتتانات التي يُوفرها الأدب. نتيجةً لذلك، يتحرك الأدب الملتزم داخل فضاء مَشكوك فيه وملتبس ، إلاَّ أنه غنيّ بكيفية عجيبة: وحسب ما أدركه دِريدا جيّداً بخصوص سارتر وبلانشو،

فإن "مَوْضع" الالتزام يرتسم عند تَقاطع الشهادة التى تكوّن "الدرجة الصفر" و التّخييل الذى هو صيغة الكتابة الأسمى وربّما الأكثر أصالة(١٩) .

الشهادة، لأنها تُحقّق تماماً ذلك التّوافق بين عمل أدبى وحياة، فتكون هىَ الشكل القاعدىّ للالتزام: عندما فضح أندريه جيد انْحرافات المشروع الاستعمارى أو زَيْغَ الشيوعية الستالينية، فإنه نشَر مذكرات سفره، وهذه أيضاً لَعْنة الكاتب الملتزم والشكل الفقير بإمتياز ، لأنها أدبية بالكاد وفاقدة لتلك القوة الاستحضارية والتحّولية التى تقترن بالتّخييل. ونجد مثلاً، أن فشَل الأدب البروليتارى يعود إلى مَظهره الشّهَادى، العاجز عن أن يفرض من ذاته صورةً أخرى غير صورة المحكىّ ذى القيمة " الإنسانية " والوثائقية عن وضعية الطبقة العاملة.

كذلك، فإن الكاتب الملتزم لكىْ يُظهر البُعد الأدبى الخالص لِتدخّله، كثيراً ما يلجأ إلى سلطة التخييل، مُحوِّلاً بكثافة مُتباينة، الأحداث التى يريد نَقْلها ومُخْضعاً لها إلى ذلك التشييد الجديد الوحيد القادر، رغم ما فى ذلك من مفارقة على أن يجعلها ذات دلالة تامّة.

---

19) J. Derrida : Jl Courait mort .... Daus La rerie des Temps modernes ; (١٩)
N= ° 587 ; P .7- 54

وبذلك يتكون فـضـاء مُـتـسـاوى الحـدّيْن يمكن أن نُسـمـيـه مع سـيـرج دوبروفسكى " التـخـييل الذاتى "(٢٠) . وعلى رغم أن هذه المقولة تتعدى بكثير حدود الأدب الملتزم، فإنها تُتيح عَرْضَ الرّهانات الأدبية والوجودية التى تكمن وراءها. بواسطة التـخـييل الذاتـى ينْفتح الطريق أمـام المادة الخامّ البيوغرافـية المُستـعـارَة من المعيش والواقع المعـاصـر، لكى تزارَ وتنظَّم من جديد من خلال الكتابة، مُنتجةً طريقة من " الكذب _الحقيقة " الذى هو بمثابة شرط لإمكان وجود أدبٍ ملتـزم هو فى آنٍ، أدب أصـيل وملتزم كليةً. مثلاً ، مجموع عمل الكاتب البلجيكى كونرَاد دوتْريز (١٩٣٧ – ١٩٨٥) يراهن على تساوى الحـدّيْن بين التخـييل والشـهادة: أى النَّقل البـاروكى والكرنفـالى لِتـجـربتـه فى حـرب العـصـابات البـرازيليـة خـلال الستينات من القرن الماضى، فنجد كتابه الأشـهر "عشْب للإِحْراق "(٢١) (١٩٧٨) يكتسى طابع "سـيـرة ذاتيـة مُـتَـهلّسـة"، ليُـضلّل بذلك القـراء التبسيطيين أو الدوغمائيين، ولِيبْرز التعقيد الوثيق بين المشاعر والحوافز الذى يُوجّه كل التزام.

هذا الحـضـور الكلى للكاتب فـضـلاً عن عمل النقل النوعى الذى يحثّ عليه، فإنه يتوفر أيضـاً على وظيفة منظّمة داخل مـجموع إنتاجه. وبالفعل فإن عمل كاتب ملتزم يتعلق دائماً بتعدد الموضوعات شيئاً مّا،

---

(٢١) Lourd Detrez : L' Herbe à Brûler ; ed Bolmann Déry ; 1978.

فيكون منذ ذاك غالباً متعدِّداً ومُتشظِّياً، يستجيب بطرائق مختلفة إلى إلحاحات الساعة التى هى أيضاً مختلفة ومُتباينة. وإذا ما اقتصرنا على حالة سارتر فإننا نجده يقدِّم نفسه بعد الحرب العالمية الثانية ،فى نفس الآن على أنه فيلسوف، وكاتب محاولات،وسِيَر ،وناقد وروائى وكاتب مسرحيّ وصحفى سياسي ......ذلك أن تنوع الموضوعات التى يتناولها والأجناس التعبيرية التى يُمارسها والقراء الذين يتوجَّه إليهم (فقارئ مقالة فلسفية ليس بالتأكيد هو مشاهد المسرح)، يعطونَ لإنتاجه هيئة خليط سَديميّ واسع يصعب معه أحيانا إدراك التَّلاحم الداخلى. وهذا شئ مفهوم : ذلك أن ما يضمن تلاحم العمل السارترى فى تلك الحقبة ليس هو وحدة الثيمات أو الأسلوب ،بِقَدر ما هو استمرار المشروع (الالتزام) الذى يضمنه الكاتب نفسه ، الوحيد القادر على أن يحدد ما يكون هذا المشروع الشامل،ويشهد من خلال وضع شَخْصه فى الخط الأمامى. على أن جميع نصوصه تصدُر ،على رغم تنوعها، عن نفس القصدية العامة. وفى هذا الصدد، فإن الكاتب الملتزم يعتمد أيضاً على ثقة قارئه طالباً منه إذا جاز القول، أن يُصدقه فيما يكتبه ويقوله.

إلاَّ أن هذه الوظيفة المنَظِّمة والموحِّدة للكاتب لا تُعلن عن نفسها خارجياً فقط من خلال اسم مُثبت على غلاف كِتاب أو توقيع موضوع تحت مقالة أو عريضة. إنها تنزع إلى أن تعرب عن نفسها بطريقة اكثر حذاقة داخل النص نفسه من خلال ما يسميه رولان بارت ، عند

استحضاره عنوان مجلتيْ "إسبرى" و "الأزمنة الحديثة "، "لغة الحضور الاحترافية " ،وهى اللغة التى " من موْقعٍ امتيازى تتطلع إلى أن تصبح إشارة كافية للالتزام "(٢٢) . وقد قصد بارت بعبارته إلى إظهار استيائه من كَوْن تناول الكلمة ، عند الكاتب الملتزِم ، هو شرط كافٍ للالتزام ولا يستَتْبع مساءلة نقدية لِلُّغة التى يستعملها التدخُّل الملتزِم. ولا شك أننا سنعود إلى مناقشة هذه المسألة (فى الفصل الخامس)، لكننا نستطيع القول منذ الآن ، بأنه داخل الكتابة الملتزِمة ، لا يغْرب حضور الكاتب عن نفسه من خلال عمل شكلىّ محدَّد، مدروس ، يبدو بِخفوتٍ فى الأسلوب، وإنما يظهر بالأحرى فى نَبْرة النَّص : فالنَّبرة هنا ، هى مثل مَاركَة الكاتب، أى ما يمرّ فى الكتابة من صوته وتغيرات مقامه، وما يشير بإطناب إلى حضوره. ومن ثمّ ، فإن جميع الكتاب الملتزمين الكبار لهم نبرة يصعب وصفها ، إلاَّ أنها لا تنتمى إلاَّ إليهم ويتمّ التعرف عليها مباشرة. لنفكر، مثلاً فى شارل بيغى وكتابته الدائرية، التّكرارية إلى حدّ الاشمئزاز، التى تُميّزه: إنها كتابة لا تقصد أن تَسْتَميل بِقَدر ما تتغيًا. إظهار تصلّب الرأى والعناد الشرس لكاتب لن يتنازل فى شئ. ولنأخذ كتابة سارتر القائمة على قطائع فى الإيقاع، وتسريعات مفاجئة للحديث حيث البرهنة الطويلة والمتأنيّة تختَتَم فجأة بِصيغة متألقة لا تدحَض ،

(٢٢)بارت . الدرجة الصفر للكتابة .م.م ص. ٢٣ .

وهى طريقة لإبراز تلك الإرادة الصلبة التى تريد أن تكون محقّة وأن تفوز بقصب السبق مهما يحدث .....

إننا نرى ، فى الأدب الملتـزم، أن الكاتب هـو فى كل مكان: وهذا الحضور الضـرورىّ لِلتّصديق على مشروعه، يُخاطر مع ذلك بأن يكون ساحقاً بعض الشىء : فالكاتب الملتزم هو نوع من الخطيب الشعبى فى الكتابة، وقلّما يُميِّز بين ما عليه أن يقوله وما فى وجوده. وكان من الممكن أن ينقلب كل نشاطه إلى مونولوج لو لم توجد أُمامه صورة أخرى وقُطب معدِّل آخر يتدخّل : هو الجمهور الذى يتوجه إليه .

الفصل الرابع
الجمهور : الاستعانة بالدّنيوى

فى بداية روايته الغامضة " أزهار مدينة تاربْ " (١٩٤١)، يورد جان بولان – وهو شخصية زنْبَقيَّة لا يمكن بالتأكيد اتخاذها نموذجاً للكاتب الملتزم – الفكرة التالية :

"يعرف كل واحد أنه يوجد، فى أيامنا، أدبَان: واحد سيئ هو بِالضّبط غير مفهوم (وهو يقرأ كثيراً)، وآخر جيد لا يقرأ، وهذا ما أطلق عليه من بين أسماء أخرى، الطلاق بين الكاتب والجمهور "(٢٢) .

كان بولان يعبر بذلك عن انشغال سيكون بامتياز، هو شاغِل الجيل السارترى: من مُعاينة هذا "الطلاق " بين الكاتب والجمهور الكبير، سيحاول الأدب الملتزم أن يجعل من نفسه محاولةً لِمصالحة هذيْن "الشَّريكيْن " الأساسييْن فى المشروع الأدبى. وفى هذه النقطة التى تُوجَه

---

(٢٢) Jean Paulhan : des Fleurs de Tarbes ; ed Gallimard ; 1941

النقاش نحو إشكالية التلقّي ينضم الالتزام إلى مساءلة العلائق بين الأدب والمجتمع : إذ يبدو من خلال تأثير مُنحرف أن استقلال الممارسة الأدبية - الذى لا يفكر أحد فى معارضته أوْ الحدِّ منه - قد أوْجد هوة بين الكُتاب والجماعة، وأن مسافة شاسعة انْوَجَدتْ بين الأدب والمجتمع الذى يستقبله من دون أن يقرأه.

ويفسر هذا الاقتحام للجمهور الكبير للساحة الأدبية خلال ما بين الحربيْن ، بِعدَّة عوامل : أولها يتعلَّق بِتَبَدّلات المورفولوجيا الاجتماعية وبالطريقة التى أُدْمَج بها الأدب كثيراً أو قليلاً (وبالأحرى قليلاً) تلك المعطيات . ففى مناطقه الأكثر عُلواً وتكريساً، يظل الأدب بالفعل تابعاً لمفهوم نخبوى وأرستقراطى فى ما يخص الممارسة الأدبية : فبالنسبة لِوَرَثَة الأدب البورجوازى الكبير للقرن التاسع عشر والذين هم أمثال أندريه جيد أو فاليرى ، تظل تلك الممارسة نشاطاً ذات استعمال وانتشار محدودَيْن وتتوجَّه إلى جمهور مُختار من بين الأنداد والمطَّلعين ، القادرين وحدهم على تثمين قيمته؛ فمن حيث النَّزوع يكون نجاح البْيع فى المكتبة دائماً مشبوهاً إذ تَحوم حوله شبهة التَّنازلات للذوق " المشكوك فيه " ل "الجمهور الواسع " .

لكن العقود الأولى من القرن العشرين فى فرنسا عرفت تقدماً ملحوظاً وعميقاً فى التمدرس ، اتَّصف خاصة بِانفتاح فروع الدراسات

النَّبيلة أمام طلبة مُتحَدِّرين من طبقتَيْ البورجوازية المتوسطة والصغيرة(٢٤) . وإذا كنا لا نستطيع الحديث هنا عن دَمَقْرطة حقيقية المدرسة ،فإنه مع ذلك قد ظهرت مجموعة قُراء جُدد مُحتملين، يتوَّفرون على عدَّة ثقافية ويرغبون فى ارْتياد الأدب عبر أشكاله الأكثر رفعةً. وبالطبع فإن هذا الوضع يسجل مسافة بين تمثيل تقديسيّ للأدب يبْعد رمزياً معظم قرائه وبين أولئك القراء أنفسهم الذين يطلبون القراءة والاعتراف بهم كقرّاء: إنّ الطَّلاق بين الكاتب والجمهور ماثل هنا، ويصبح غير محتمل بالنسبة للكثيرين لأنه لا يُبرَّر نفسه.

يُضاف إلى ما تقدم ظاهرة أخرى. فقد شهدت بداية القرن العشرين تطوّرَ وسائط إعلام جديدة تتوجَّه إلى جمهور واسع: فَامْتداداً لصحافة القرن التاسع عشر، عَمّتْ صحافة شعبية مرتفعة السَّحْب، تعتمد كثيراً على الصورة وبالأخص على الفوتوغرافيا. منذ سنة ١٩٢٥، أخذت الإذاعة تظهر تَدْريجاً وسط الأسر الفرنسية، وأصبحت السينما أخيراً، صناعة حقيقية ونالتْ نجاحاً مُتعاظماً،وكان انتقالها إلى الفيلم النَّاطق (١٩٢٧) مُعزّزاً لنفوذها على رغم ارتيابية أنصار السينما الصامتة. وجميع هذه الوسائط الجديدة قد أدت إلى ظهور جمهور جديد

(٢٤) P. Dry : La Belle illusion . Lulture et Politique sous le Signe du F. Populaire ed. plon ;1994

أيضاً سيطلق عليه فيما بعد،" جمهور جماهيرى ". لم يعد بإمكان الكُتاب أن يظلوا غير مُبالين: هل سيتركون هذا الاحتياطى الهائل من القراء يفلت منهم والذى أخذ يتوارَى عنهم بِمجرّد أن لَمحوه، لأن أشكالاً تعبيرية أخرى جذَبتْ انتباههم؟ وكانت السينما بالأخص، تُبلور هذه التساؤلات والتخوّفات: فهى، بالنسبة للبعض مثل جورج دِهاميل، تشكل خطراً على الثقافة وتُهدِّد بِتَبْلِيهِ المشاهدين. وهى عند آخرين كُثُر فى المقابل تثير حماساً حقيقياً خاصة فى ما يتعلق بِكونها تصالح جميع أنواع الجمهور داخل عتمة قاعات العَرض: فشِعرية أفلام شارلو شابلن، مثلاً تنقص الفوارق بين المتعلم والشعبى وتفتن السّرياليين والعمال على السواء. (وقد كان سارتر نفسه هاوياً مُتحمساً للسينما منذ طفولته ما جعله يسمى مجلته " الأزمنة الحديثة " تكريماً لشابلَن) .

وأخيراً، إلى جانب مخاض الثقافة الجماهيرية هذه،فإن الجماهير أنفسها تصدرت الخشبة العمومية. لقد دفعت ثمناً فادحاً خلال حرب ١٩١٤ - ١٩١٨، وبذلك اكتسبتْ حقّ الحضور والكلام الذى لم تُحرم نفسها من ممارسته: ففى فرنسا شكَّلتْ جمعيات قُدماء المحاربين (الذين كان عمرهم آنذاك ما بين ثلاثين وأربعين سنة) قوة سياسية نشطة ومعبَّأة ، قادرة على أن تضغط على السلطة . وفضلاً عن ذلك بَزَغتْ فى مجموع أوروبا ظاهرة غَوْغَائين يعتمدون على جماعات طيِّعة ومهتاجة :

فالتّجمّعات الكبرى العمومية التى تضبط إيقا ع الحياة السياسية لإيطاليا الموسولينية، أَوْ لألمانيا الهتلرية تقترح صورة فاتنة ومرعبة فى آنٍ، لِكُتْلة بشرية منصهرة ومتعصبة قوَّتها تترك تأثيراً فى النفس. ثم هناك ذلك " الضوء فى الشرق "، الثورة السوفياتية التى أقامت " دكتاتورية البروليتاريا " : منذ ذاك بدت الأوتوبيا الشيوعية ممكنة التحقق وغدت البروليتاريا هى الطبقة الحاملة للمستقبل وللكونية، مادام عن طريقها يمكن أن يتجسَّد حلم مجتمع متصالح وبِدون طبقات.

أخذت الجماهير إذن فى متخيَّل تلك الفترة أهمية جوهرية: لقد كفت عن أن تكون معتَبَرة كمجموعة سالبة جامدة يستَحسن أحياناً التطلع إليها بشفقة؛ إنها أصبحت نشطة عندما كشفتْ عن قوتها الفاعلة وأخذت تتدخل فى النقاش العمومى. وقد أدرك كتّاب عديدون هذا المعطى الجديد وجعلوا يهتمون به وهكذا، فإن إجماعية جول رومان التى صاغها قبل الحرب العالمية الأولى، يمكن أن تبدو بمثابة رؤية شعرية، بل صوفية، لِدَوْر الجماهير الاجتماعى. وعلى نطاق أوسع ، تُطرح مسألة معرفة كيف يتحتم على الكُتاب أن يتصرَّفوا لأن الأمر هنا، يتعلق بجمهور جديد عليهم، جمهور واسع يجب غَزْوه، وإلا فإنه سينصرف إلى وسائل تعبيرية أخرى وإلى أشكال ثقافية غير الأدب.

غير أنه يجب، هنا، أن نُميز بين الواقع والتمثيل . فى الحقيقة،

يوجد بالنسبة للكاتب جمهور مُحتَمل مُكوَّنٌ من هؤلاء القراء المتَمَدْرسين حديثاً والمتوقّرين على طلب ثقافى حقيقى، والذين من أجلهم كُتِب جزء من أدب العشرينات والثلاثينات خلال القرن الماضى (نفكر هنا فى ذلك الأدب " المتوسط " الذى نسِى قليلاً اليوم لكنه كان ذا تأثير واسع فى تلك الحقبة والذى يُمثّله خليط من الأسماء: شامسون، كيهينو، دِهاميل، رومان، كيبو، وآخرون سنتعرض لهم فى الفصل الثانى عشر). لكن من الأهمية بمكان أن نتعرَّف على ذلك الجمهور الاستيهامى الذى فَرضه بطريقة مَا، الانْتماء الثورى على متخيَّل الكُتاب الملتزمين: ويتعلق الأمر بالبروليتاريا التى يصعب الوصول إليْها بكيفية ملموسة، والتى يرى عدد من الكُتاب، مع ذلك أنَّها حاملة لمستقبل الأدب. على هذا النحو، الأوتوبيا الأدبية ترد على الأوتوبيا الثورية من خلال افتراض " جمهور شامل" داخل مجتمع بدون طبقات. وهذا المنظور هو بالنسبة للكاتب مثير للحماس والقلق فى آن : فَمنْ مالرو إلى سارتر، يتشيَّد حلم حضور واسع من القراء المتآلفين عبر كلام الكاتب؛ وفى الوقت نفسه يَتَسرَّب الخوف دوْماً من أن هذا التَّوحيد للجمهور المرغوب كثيراً لا يتم حول الأدب بل حول فنّ آخر مثل السينما المهيأة أفضل لِضَمّ هذه الكتلة الواسعة من القراء – المشاهدين بالقوة، والتى تُعلن انتصار البروليتاريا.

هناك أيضاً سؤال كبير يُطرَح على الكاتب الملتزم وهو: كيف الوصول إلى هذا الجمهور المتَرائى لكن المستعصى على الإمساك؟ فى هذه المسألة ، لا شك أن سارتر هو الذى قدَّم الإجابة الأكثر منهجية ووضوحاً، مادام معظم كتابه "ما الأدب؟" يعالج إشكالية الالتزام من خلال علاقة الكاتب بالجمهور أو القارئ. وبالفعل، عند سارتر، يعود التزام الأدب إلى توجيه **نداء واسع إلى الدُّنيوى**، وذلك بِدعوة الكاتب إلى أن يتوجه إلى تلك الكُتْلة من القُرّاء التى أبْعَدها أدبٌ نخبوىٌ معين، رمزياً عن التبادل الأدبى. وإذن، يجب التخلى عن أن نكتب لزملائنا، وألاّ نعتبر الكتابة بِمثابة نشاط مَوْقُوف على عدد محدود من المصْطَفين . ولا شك أن الأدب يُخاطر، بهذا المسلك، بأن يفقِد بعضاً من ذلك التميز الشكلى والانعكاسية الثمينة اللذين يُضفيان عليه قيمة حسب المقياس الحداثى. إلاّ أن الرّهان ربما يستحق هذا الجهد: أن نُصالح الأدب مع الجمهور وأن نوسع عدد قرائه لكى يُصبح (من جديد) قوة فاعلة، ووسيلة لِزَعزعة الضمائر وتغيير العالم. وهذه الإرادة فى توسيع الجمهور ليست مشروعاً خاصّاً بِسارتر: فعندما تصوَّر جُول رومان فى مطلع ثلاثينات القرن الماضى، مشروع حلقة " رجال الإرَادة الحسنة " قرَّر أن يقطع الصلة بدار نَشْر غاليمار التى كانت آنئذٍ الأكثر نفوذاً فى مجال النشر. والتحق بدار فلامريون التى قدَّر أنها الأقْدر من ناشر " المجلة الفرنسية الجديدة"

على مساعدته فى الوصول إلى الجمهور الواسع الذى كان يريد التوجه إليه[٢٥].....

إن توجيه النداء إلى الدنيوى هو إذن رفضُ الكتابة إلى القلة السعيدة وحدَها. بل هناك أكثر : تَبرير مجموع مشروع الأدب الملتزم، وبالفعل فإن سارتر عند ردِّه على الذين كانوا يتّهمونه بخيانة الأدب إذْ يجعله فى خدمة قضايا لا تَمت إليه بِصلة، لم يتوقف عن استحضار الجمهور والتساؤل عن أى تحديد للأدب يتيح لنا أَن نَدَّعىَ حقَّ تجاهل جميع هؤلاء القراء المنتظرين؟ ومن ثمّ، فإن الاستعانة بِالدّنيوى تتمثل منذئذٍ فى نَبْذ الاكتفاء الذاتى للعمل الأدبى بوصفه موهبة تُحدِّد مبادئها وغاياتها الخاصة، وتعويض ذلك بتعريف آخر هو علاقة الكاتب بالجمهور.

على هذا النحو، فإن القارئ، كما يتصوره سارتر، هو جدّ مختلف عن ذلك القارئ المجرَّد والمثالى، عديل ذات الكاتب، المتوّفر على نفس الاستعدادات الجمالية، والذى كان أندريه جِيدْ فى مقدمة كتابه**Faluoles** ينتظر منه أن يكشف له عن آثاره الأدبية: إن القارئ السارترى ملموس ومَمَوْضَع. إنه أكثر من مجرد محفل يفترضه التبادل الأدبى : إنه شخص تامّ الوجود ينْدرج داخل جماعة ويمتلك انتماءً اجتماعياً ، ويمثل

(٢٥) Dlivier Rony : Jules Romain ou L' Appel au monde ; ed Laffont ; 1993

رغائب وأذواقاً هى نفسها رغائب وأذواق جماعته. وعندما يختار الكاتب هذا القارئ، فإنه يحدد منذ ذاك مشروعه وطبيعة التزامه:

" يمكن القول كذلك بأن الاختيار الذى يقوم به الكاتب لمظهر معيّن من العالم، هو الذى يحدد موضوعه. وعلى هذا النحو، تشتمل جميع أعمال الفكر داخلها، على صورة القارئ الذى تتوجَّه إليه "(٣٦).

يتَّصِف الأدب الملتزم إذن، بِكوْنه يُدرج صراحةً داخل النَّص، صورة المخاطب التى اختارها، مُشْرعاً بذلك فضاء تفكير مركَّز على إشكالية التلقّى. بِطريقة مُثلَى، عندما يحدد الكاتب الملتزم الجمهور الذى يتوجّه إليه، فإنه يمَوضِع عمله اجتماعيا وسياسياً وإيديولوجياً، وذلك بالقدر الذى يتحكم اختيار الجمهور فى الأهداف والموضوعات ووسائل تنفيذ مشروعه. ولكى نُعبر عن هذه الفكرة بسرعة وبطريقة إجمالية، فإننا لا نكتب للبروليتاريين مثلما نكتب للبورجوازيين أو لزملائنا فى الأدب . وفعالية الالتزام .إنما تتمثل فى ذلك الانطباق التامّ بين حديث النّص والقراء الذين كُتِب مِنْ أجلهم، وكأن الكاتب يحلم هنا بأن يُنتج أدباً سيدرك هدفه عندما يلتقى الجمهور الذى صنِع له : نوع من التأثير المتبادل التام سيمتدُ بين الكاتب والجمهور وسَيزيل كل مسافة فاصلة بين شركاء التبادل ويجعل من العمل الأدبى على شاكلة الكلام فى الحياة اليومية مجرد آلة للوساطة.

---

(٣٦) سارتر: ما الأدب؟ ص. ٧٩

مع ذلك، فإن هذه المقاربة لا يمكنها أن تقدم داخل حقيقة الكتابة، البساطةَ والشفافية التى تُضفيها النظرية عليها . ففى الممارسة الفعلية، تكون الكتابة على العكس ، مُختَرقة بسلسلة من الالتباسات التى تتيح لنا الفقرتان التاليتان منْ " ما الأدب ؟ " بأن نَلتقطها جزْئياً:

"عندئذ يرتمى الكاتب فى المجهول: سيتكلم داخل العتمة إلى أناس يجهلهم، إلى مَنّ لم نكلمهم أبداً إلا لنكذب عليهم، وسيعير صوته لغضبهم وهمومهم، ومن خلاله فإن رجالا لم تعكس مرآة قط صورتهم وتعلموا أن يبتسموا ويبكوا كالعميان بدون أن يروا أنفسهم، سيوجدون فجأة أمام صورتهم" ص٢٦٧ .

" هكذا سيكون الجمهور الملموس تساؤلاً أنثوياً شاسعاً، وانتظار مجتمعٍ بِكامله سيكون على الكاتب أن يلتقطه ويستجيب له بما يُرضيه " ص: ١٦٠

إذا كان الأدب الملتزم يتمثل فى الكتابة **من أجل**؛ فإن كل الصعوبة تكمن عندئذٍ فى ازْدواج هذا ال " من أجل ". هل يتعلق الأمر بأن نكتب على ضوء الجمهور الذى اخترناه، أى أن نستجيب لطلبٍ اجتماعىّ معين وأن نلتقط " أفق انتظار " ما يزال مُبهماً وغائماً؟ واضح جداً أن هذا ما يقصده سارتر، ويمكن أن نقيس بِغنائية النَّص إلى أى حدّ تُمثل هذه المهمة فى نظر الكاتب عظمةً تقربُ من البطولة: فقوة عمل

أدبي تتأتّى هنا، من قدرتها على أنْ تلتقيَ وتصوغ الانتظارات المبهَمة وغير المحدَّدة ل " مجتمع بكامله " أي في نهاية الأمر، أن تكشف هذا المجتمع لنفسه وأن تُعطيه شكلاً من خلال إعلامه. ولكن في الآن نفسه، ألا يعني هذا التَّفخيم للكلام والاندفاع أيضاً أن الكتابة من أجل هي كذلك ، إلى حدّ مّا، الكتابة بَدَلاً مِنْ ؟ وإلاّ كيف نفهم الاستعارة الجنسية التي تخترق الفقرةَ المقتَطَفة الثانية، والتي تسبغ على الجمهور سلبيةً أنثوية وعلى الكاتب استعداداً ذكورياً ل " إفْعام " انتظارات قرائه الانتشائية ؟ إنه يوجد، هنا، بكل وضوح، نوع من اللاَّ مفكر فيه للالتزام، ومن خلاله يبين تفاوت علاقة الكاتب بالجمهور الواسع: فالأول يظل دائماً سيِّد اللعبة ويدرك نفسه على أنه من يكشف للثاني ما هو وما ينتظره. وبذلك فإن الكاتب الملتزم يفكر في نفسه طوراً على أنه بيداغوجي، يريد مثل فيلسوف الأنوار، أن يُعلم وينقل المعرفة ويفَهّم (يعتبر مسرح "المواقف " لسارتر، في معظمه، مسكوناً بهذا المقصد)، وطوراً يكون كالخطيب الشعبي يوجه الحشْد الذي تمكّن من أن يجمعه ويعبئه حوله بفضل قوة الكلمة المتوهِّجة.

لكن هذا الاستيهام المنْبري يكشف صعوبة أخرى اكثر واقعية وملموسة يواجهها كل كاتب ملتزم: كيف يمكنه أن يكون متأكّداً من أنه حقيقةً مَقْروءٌ من أولائك الذين يتوجّه إليهم ؟ ألا يكون التزامه مشوَّهاً نتيجة أنه لن يصل قط تماماً إلى الجمهور المستَهْدَف، بل سيقْرَأ من لَدُنِ

قراء آخرين قد لا يكون لديْه ما يقوله لهم، والذين فى جميع الأحوال، لن يقول لهم نفس الشىء وبالطريقة ذاتها ؟

لا شىء ، فى الواقع، يُطمئِن الكاتب على أن التزامه لن يتعرَّض للتّحريف والتشويه على الرغم منه ،بِسببٍ بسيط هو أن نُصوصه لن تصل إلى المُرسَل إليه المستَهدَف.

من هذا المنظور، فإن دخول البروليتاريا المشهود إلى الساحة المتخيَّلة للأدب يُضيْف إلى هذه الصعوبات كثافة خاصة. كيف الوصول واقعياً إلى ذلك الجمهور الذى ليس (أو: ليس بَعْد) هو جمهور الأدب والذى كان سارتر يعتقد أنه " غير موجود " ؟ بالإضافة إلى أن إرادة الكتابة للبروليتاريا تفضى غالباً إلى علائق مُتوتِّرة وصِراعية بين الكاتب الملتزم والحزب الشيوعى، يجب أن نأخذ بالاعتبار معطىً بسيكولوجى أساسى: مهما يَكن حسن إرادته وصدقه، فالكاتب البورجوازى، "مطبوع" بجذوره الاجتماعية التى يحملها وكأنها ندبٌ، وهو فى تمزّقه بين انتمائه الأوّلى ورغبته الكريمة فى الالتحاق بالبروليتاريا المناضلة، يحس أنه " مفصول " فصلاً لا عِلاَجَ له عن تلك الطبقة التى يتمنّى الانصهار بها دون أن يتمكن من ذلك أبداً، لأن فردانيته وعشقه للحرية وفكره الانتقادى تجاه نظام الجماعة، يُوجِدون بينه وبين الطبقة، العاملة مسافة غير قابلة لِلاجْتياز. وهذا الوعى الشّقى الذى يسكن الكاتب الثوَرى هو لأَزمَةٌ مُرَدَّدة فى الأدب الملتزم خلال ما بين الحربيْن العالميتين

(انظر مثلاً، ما كتبه إيمانييل بيرل فى خصومته الجِدالية بعنوان " موت الفكر البورجوازى " .).

فى " ما الأدب ؟ " أعطى سارتر تقعيداً لتمزُّق الكاتب هذا، وذلك باقتراحه التّمييز بين **جمهور حقيقى وجمهور افتراضى** : الأول يُشكّل الجمهور التّقليدى، البورجوازى للأدب؛ والثانى هو الذى يسعى الكاتب الملتزم بالضبط إلى الوصول إليه بينما هو لم يُكوِّنْ بعد جمهوره "الطبيعى " (الذى تتوقف عليه صدقية التزامه). وإذن، فهو يكتب تحت وطأة مصادرة مزدوجة: عليه أن يكتب ضدَّ جمهوره الحقيقى ليناهِضَ امتيازاته: وفى الآن نفسه عليه أن يكتب من أجل جمهوره الافتراضى، لكى يحثه على أن يُحرِّر نفسه . لكن الصعوبة تبدو ، هنا، مستعصية على المجاوَزة . فِعلاً ،كيف يمكن التوجه، فى تَزامن، إلى جمهوريْن جدّ مختلفين؟ كيف يمكن التحدّث ،فى آن ،إلى المضطَهَد والذى يمارس الاضطهاد؟ إن الكاتب الملتزم مأخوذ فى شَرَكٍ نتيجة لِطبيعةِ مشروعه، وهو مُرغَم على نوع من انْعدام الذمَّة المستمر : عليه أن يتظاهر بالكتابة لِقراء لا يَقْرأونه ويتظاهر بأنه يجهل مَ ْ ـ ـه حقيقة.

على مستوى الممارسة، فإن هذه الوضعية المستحيلة تؤول إلى نتيجة فريدة: كل شىء يمر وكأن الكاتب قدم، فى النهاية، شهادة أمام جمهوره الحقيقى على الالتزام الذى اتخذه ضده (ضدَّ جمهوره)، وأنه مُنذ ذاك، ستعنى الكتابة من أجل جمهوره الافتراضى أن يتحدث باسْمه

وعوَضاً عنه. وهذا ما وَصَفَه رولات بارت كأنه " التحاقٌ بكلام مُغلق بواسطة دَفْعةٍ من لَدُنِ جميع الذين لا يتلفَّظون ذلك الكلام " (٢٧) .

إن الكاتب نفسه بِاسْم التزامه، يجد نفسه معاداً إلى نقطة انطلاقه وإلى انطلاق بين الأدب والمجتمع الذى كان يرفضه. إنه ، فى نهاية الأمر، هو أيضاً مفصول عن أولائك الذين كان يريد الوصول إليهم. . وهذه اللاَّ ذِمَّة المحتومة تَتْبع الكاتب كَلَعْنة وتمثل سقف مشروعه وكذلك اللحظة التى يكفُّ الالتزام فيها عن أن يتَّجه صَوْب الإيجابية وإبراز الاختيارات الشّفافة، المتواطئة، لينقلب على نفسه ويلتقى بِالتباسه وتناقضاته الداخلية وبالإخفاق الأساسى الذى يُفرزه (وعى شقى، سوء نيَّة، انْعدام الذمَّة الخ .... وعبارات كثيرة للتَّدليل على الإحراج (تعارض مُتساوٍ لِلْحجج) المكون لكل أدب ملتزم؛ وهو إحراج التقطه بارتْ بطريقة نموذجية فى كتابه " الدرجة الصفر للكتابة ").

وهذا لا يعنى أن المشروع الملتزم هو بِدون جدوى (كان لابد على الأقل من خوض التجربة)، ولكنه يقدم حدوداً ينبغى مواجهتها بِوعى، ومن خلال تلك الحدود يتبدَّى سؤال يحوِّم على مجموع النقاش: أَلَيْسَ هناك، فى النهاية، عدم تلاؤُم بين صنع عملٍ أدبى والالتزام بكيفية كاملة؟

---

(٢٧) بارت : الدرجة الصفر للكتابة م.م ص. ٢٣ .

الفصل الخامس
تناقُضات الالتزام

في ما يتعلق بالأدب ، فإن الاستعانة بالدُّنيوي والتوجّه إليه لَتبرير اختيار الالتزام يُمثِّل عملية جِدالية ونقدية . وبالفعل ، فإن الكاتب الملتزم ، باعتماده على محفل خارج عن الحقل (الجمهور الواسع) ، يضع نفسه مَـوْضع مَنْ يوجه نظرة " لا تَقْديسية " إلى الواقعة الأدبية: ذلك أن ميثولوجيا الكتابة والكاتب بِكاملها تُوضَع على مسافة نتيجة لهذا التغيير في المنظور - فَـهَمُّ الخَلَف يفسح المجال لِوَعْي الاستعجال، والمطالبة بالاستقلال الذاتي والانكفاء تتحوَّل إلى مُقتضى المسؤولية والمشاركة، ووَضْعَة الحياد تنقلب إلى تأكيد ضرورة الاختيار الخ .... وهذا التحوُّل في المنظُور، يغير في الآن نفسه خُطاطات تقييم الأعمال الأدبية، فيتمّ الانتقال من التَّثمين الإستتيقي إلى انتقادات ذات طابع أخلاقي أو إيديولوجي.

على هذا النحو يدفع الالتزام، بدرجات مختلفة، إلى إعادة النظر في التمثيل الأدبي الذي شيَّدتْه الحداثة : مأخوذاً بين الكاتب ذي الحضور الشامل المؤكد بقوة، والجمهور الذي يلعب دور القطبِ المعدِّل ، يبدو العمل الأدبي نفسه فاقداً الاكتفاء الذاتي الذي اكتَسبه داخل الرأي العام الحديث : إنه لم يَعد هو غاية ذاته ، بل أصبح وسيلةً في خدمة قضية أو موضوع يتجاوزه. لقد امَّحى حلم أدبٍ خالص لصالح شيء آخر هو، هنا ، إرادة الالتزام ومصالحة الأدب والمجتمع في اتجاه معاكس للقطيعة الحداثية.

إن نَظرية الالتزام السارترية، كما هي معروضة في " ما الأدب ؟ " وكما اتَّخذناها خطّاً مُوجّهاً في الفصول السابقة، تسعى بكيفية نسقيَّة إلى وضع مسافة مع **القانون** الحديث: فَمِنْ خلال تجميع سلسلة الملامح المتفرّقة قليلة التَّعقيد التي كانت تُميِّز الأدب الملتزم إلى ذلك التاريخ، عمد سارتر إلى مَفْصَلَة ذلك في كلٍّ مُلتحم ومُفكر فيه. نتيجة لذلك فإن موقفه في مجال الأدب قد يبدو، بِحقٍّ ، أشبه بِموقف مُتطرّف؛ وهذا ما جعله يُخلِّف صدىً واسعاً ويستمر إلى اليوم في إثارة اعتراضات كثيرة. فبيْنما كان مَنْ سَبقوه يمارسون الالتزام الأدبي بِكيفية تجريبيَّة وخُطوة خطوة مُتكيِّفين بطريقة أو أخرى مع المصائب التي يثيرها التزامهم، كان التفكير السارتري يُبرز ويواجه التوتُّر المستَتِر آنئذٍ بين الالتزام ومَفهوم للأدب مَوْروثٍ عن الحداثة؛ وذلك لدرجة أنه يمكن التساؤل عنْ حتى

إمكانية قَرْنِ الأدب بِالالتزام بِدون التخلى عن الأول أو " تَضْيِيع " الثانى (= الالتزام) .

وفى الصفحات التالية سنحاول استعراض بعض المصاعب التى تُثيرها مَوضوعة الأدب الملتزم قبل أن ننتهى إلى سؤال يُكثِّف هذه الإشكالية وهو: سؤال علائق الشِّعر والالتزام.

إن المأخذ الأكثر ذيوعاً الموجَّه إلى مفهوم الالتزام السارترى، هو أنه يُهمل البعْد الإستتيقى النَّوعى للمشروع الأدبى. والحق أن الجزء الثانى من كتاب " مواقف " يكتَظّ بِصِيَغٍ تؤكِّد هذا الانطباع: " ليس الجمال سوى [...] قوة ناعمة وفاقدة للإحساس " ، أو: " لا تكون المتعة الإستتيقية خالصة إلاَّ إذا جاءت فائضةً عن المطلوب " ؛ أو : "فى عمق الاقْتضاء الإستتيقى نتبيَّن الاقتضاء الأخلاقى ". وكما نلاحظ، فإن كل مجهود سارتر هنا يسعى لا إلى دحض البُعد الإستتيقى للعمل الأدبى، وإنما بالأحرى يجعله ثانوياً وذلك بأن يَرْبِطه بِاعتبارات ٍذات طبيعة أخرى، هى أساساً أخلاقية.

من هذا المنظور، يجب مُـمـايَزة الأدب عن الفنون الأخرى: الموسيقى ،الرسم والنحت، التى لا يمكن أن تخضع لمِثْل هذا التَّقييم وإذن، لا يمكنها أن تتطلع إلى الالتزام. وهذا التَّمييز بين الكاتب والفنان المقترح منذ الصفحات الأولى لكتاب " ما الأدب ؟ " والمقَيَّس بِدقَّة على

التمييز بين الناثر والشاعر والذى سنتوقف عنده فى نهاية هذا الفصل يظل مع ذلك إشكالياً، مُعتَرَضاً عليه فى غالب الأحيان. ونجد مثلاً جان لوى فِيرْيى فى كتابه " منْ بيكاسو إلى غرنيكا " (٢٨) يحرص على أن يُبيِّن بأمانةٍ مناقضة للروح السارترية، أن الرَّسم أيضاً يمكنه أن يكون ملتزماً . وفى اتجاهٍ مُعاكس ، نجد ألبير كامو فى " خِطاب السَّويد " (١٩٥٧) يَبْسط مفهوماً للأدب الملتزم يستعير حججه الأساسية من سارتر، إلا أنه يُعوِّض بطريقة دالَّة مصطلح " كاتب " بـ " فنان " : وهذا الانزلاق المتكتِّم يترجم إرادته فى أنْ يُعزِّز – ضد سارتر – أسبقية المقصد الإستتيقى فى المشروع الأدبى.

إلا أنه يظل مع ذلك من خلال سؤال الفنان وَ، أَوْ ، الكاتب، أن شيئاً آخر يُطرَح: ما معنى الكتابة؟ ما هى أهمية هذا المشروع المتفرِّد ؟ بأى شىء وكيف يستطيع الأدب الذى يَصدر ضرورةً عن مقصد إستتيقى، أنْ يتكشَّفَ قوّةً فاعلة تمارس تأثيراً على العالم بل وتُسهم فى تغييره ؟

من وجهة النظر هذه يعارض سارتر الفكرة الشائعة عموماً ، من أن الكاتب، على غِرار الفنان يضع **إشارة مُبدعة**. إنه يرى ، مثلما هو الشأن فى كل مشروع بشرى أن الإبداع المطلقّ (من عَدَم) هو عملياً

---

(٢٨) J Louis Ferrier :De Picasso à Guernica . Généalogie d' un tableau ; ed . Hachette ; 1998

غير مقبول في الأدب ،ولا يمكن للكاتب أن يزعم القيام بدور خالقٍ: سيكون معنى ذلك أنه يعتبر نفسه إلاهاً ومن ثمَّ يأخذ مكاناً خارج الشَرط البشرى؛ ومنذ ذاك يغدو عالم الناس متعذّراً الوصول إليه ولا يعود هناك أى تبادل ممكن بين الكاتب وقارئه (كذلك فإن الكاتب لا يمكن أن يتطلع إلى الحياد الذى يوفره الوضع الإلاهى : فهو دائماً مُمَوضَع). نتبيَّن من جديد، المظهر اللاَّ تقديسى الذى يتَّخذه تدخل سارتر مادام يُجابه وينتقد النفوذ الخلاَّق الذى يُضْفَى عادة على الكاتب.

يبدل سارتر كلمة الإبداع كصيغةٍ إجرائية للأدب ، بموْضوعةِ الكشف: فالكاتب باشتغاله على ما هو مُعطىً وموجود من قبل ، تغدو مهمَّته هو أن يُضىء ما هو قائم ولكنَّه غير ظاهر أو مُختبئ " إن الكاتب هو الذى يُسمى ما لم يُسَمَّ بعد، أو ما لا يجرؤ على الجَهْر باسمه "(٢٩) . بعبارة ثانية، الكاتب مُنغمس فى تعقيدات العالم الواسعة لأجل أن يكشف منها بعض المظاهر أو الجوانب التى لم تحظ بالاهتمام إلى ذلك الحين. ومن ثمَّ فإن جِدَّة عمله لا تتمثل فى كَوْنه يضيف جديداً إلى ما كان موجوداً من قبل، وإنما فى كَوْن تدخله يتصل بما لم يسبق إظهاره أو قوله: بإضافة الكاتب عنصراً جديداً ؛ إنه يُغيّر، إذن، المعطى بسبب التأثير الوحيد لكلامه الكاشف. هنا تبرز الثقة الكبيرة التى يُوليها سارتر

(٢٩) سارتر: ما الأدب ،ص . ٢٩

للكلمات : قول الأشياء معناه إرادة تغييرها؛ والكلام أو الكتابة هما ممارسة فعل على العالم. بعد مرور سنوات على ما كتبه سارتر، سيقترح رولان بارتْ، وهو بِصَدَد الحديث عن كافْكا، أن ما يميز الأدب لا يوجد في الكشف بِقَدْر ما هو في التلميح [٢٠] : فالأدب يتكلم مائلاً وبِموَارَبةٍ ويقول الأشياء بِنصف كلمات، مُحافظاً على التباس المعنى أو طفوِّه، وهو ما يجعله آلةً لمساءلة العالم والإشارات إلى ما لا نهاية، وهذه المساءلة الدّائمة تكُّون التأثير الوحيد الذى يملكه الكاتب على المعطيات.

فى نهاية الأمر، كما نلاحظ ، فإن ما يفصل سارتر بِعمق أكثر عن الحداثة الأدبية، هو بلا شك العلاقة باللغة: ذلك أن الوعى الحداثى يقوم، فعلاً ، على إدراك عدم تلاءم اللغة مع العالم : فالألفاظ لا تُعبر أبداً بِدقَّة عن ما تريد أن نحمِّلها إياه، إنها تقاوم من حيث أنها تمتلك كثافة أو سمكاً خاصَّيْن. وداخل اللغة يكمن قسط من ما لا يبلَغ بتوجب على الكاتب أن يسبرَه أولاً وقبل كل شيء. كذلك، إذا استعملنا مصطلح بارت فى " كُتَّاب وكتَبة "، فإن الكاتب الحداثى يمارس نشاطاً **لازماً** (غَيْر مُتَعَدٍّ)، مادام يستغرق نفسه وظيفياً " فى الاشتغال على اللغة، " ويمتَصّ جذرياً **لِماذا** العالم داخل **كيف نكتب** ".

---

(٢٠) بارت : محاولات نقدية .م.م ص. ١٢٨- ١٤٢

إن سارتر ومعه كل الأدب الذى ينزع إلى الالتزام، يتعثر ويصطدم بمفهوم اللغة الحداثى : بالنسبة إليه اللغة فى جوهرها نَفْعيّة وتضطلع ، بوظيفة أداتية. والذى يتكلم أو يكتب - حسب سارتر لا مجال للتّمييز بين الكاتب و " المتكلم" ولا بين المشروع الأدبى والتواصل اليومى- هو ملتزم فى سيرورة تبَادلٍ وتواصل. إن الكلمات هنا غير أساسية قياساً إلى الواقع الذى تُعَيّنه. والكلام الملتزم هو إذن مُتَعَدٍّ إذْ يتعلق الأمر بالكتابة من أجل، واستهداف نقل الأخبار والأفكار والآراء والمشاعر. وهذا لا يعنى أن سارتر يفهم اللغة على أنها شفافية مُثْلى وكاملة: صحيح، الكلام يقدم كَبَوَاتٍ وإخفاقات هى بمثابة "صمْت" (أو خَرَس) للغة (٢١) ، يجب على الكاتب الملتزم أن يشتغل ليقْطع ذلك الصمت وليمَلأه بدلالة واضحة. إلاَّ أن هذه المعضلات المحددة فى موضعها لا تستطيع أن تصرف الكاتب الملتزم عن المهمة التى حددها لنفسه والمتمثّلة فى أن يقول ، بِلا مَللٍ ، العالم والأشياء عبر إيجابية اللّغة- الأداة.

ندرك، بطبيعة الحال، إلى أى حدّ استطاع هذا الموقف - ومازال- يبدو فاضحاً: إما أنه يكشف جهلاً أساسياً بِحقيقة المشروع الأدبى، وإما أنه نتيجة إرادة تتوخى القطيعة مع تجربة فى اللغة هى مع ذلك مؤَسّسة ولا يمكن مُجاوزتها عند سارتر تتأكد هذه القطيعة من خلال اعتبار اللغة

---

(٢١) J- F . Louette : Silence de Sartre. ed. Presse universitaire du Mirail ; 1995

(أو إعادة اعتبارها) من موقعها " بالنسبة إلى "، أى من خلال رفض الانجذاب والافتتان بالقسط غير القابل للتبليغ الموجود فيها، وهو ذلك الموقف الذى يعتبر اللغة " بِالمقْلوب " فَيُحرِّف استعمالها ويضلّله.

إن هذه المسافة المأخوذة تجاه الإشكالية الحداثية للغة تكون واضحة بالأخص بمجرد أن نتناول مسألة **الشكل**. وبالفعل، فقد قدَّستْ الحداثة العمل الشكلى – لنفكر فقط فى فلوبير – وجعلت منه الخاصَّة النّوعية للأدبىِّ: " فالاستغراق الوظيفى فى الاشتغال على اللغة " ، معناه جعل الشكل هو موضع الامتيازى للنشاط الأدبى حيث يتجلّى للنظر المعنى الذى حدده الكاتب لمشروعه ،وكذلك الفرق الجذرىّ الذى يُميّز استعمال اللغة الأدبى عن استعمالاتها العملية واليومية.

وإذن، فإن الأسبقية المبدئية المعطاةَ للشَكل هى التى تعزل الأدب عن الخطابات الاجتماعية الأخرى؛ ومن ثمّ أيضاً كون كل بحثٍ عن "أدب خالص " قد اختزل تقريباً ودائماً إلى الإغراء بإنتاج شكْلانية تامة، أو على الأقل إنتاج أدب ذاتى الغائية سيكون هو نفسه مَوْضوعَه الخاص.

وإذا كان سارتر ينتقد الدَّائريةَ التكرارية لمثل هذا المفهوم الشكلانى للأدب فإن ذلك لا يعنى ، مع ذلك، أن إشكالية الشكل هى غريبة عنه تماماً. فعلى سبيل المثال، نجد أن نصوصه النقدية الأدبية الأولى، تكاد تتركز فقط على مسائل التقنية الروائية، وهى التى ستقوده

إلى صوغ مُسلَّمة نقدية أساس : فهو برفضه أن يعتبر " غرائب تقنية" فُولكنر "تدريبات مجّانية للمهارة " ، سيطرح على العكس مسلمة تقول ""إن التقنية الروائية تُحيل دائماً على ميتافيزيقا الروائى ""[٣٢]. وهذه العبارة تُحدد جيداً موقف سارتر تجاه الشّكل : فعلى العكس من ما قد يوحى به مفهومه الأداتى تقريباً للغة، نجده هنا مُدركاً تماماً أن الشكل حامل للمعنى وأنه يُسهم كلية فى المشروع الأدبى وفى الالتزام. ببساطة "يتعلق الأمر (أولاً) بمعرفة عن أى شىء نريد الكتابة " وبعد ذلك " يبقى أن نُحدد كيف سنكتبه "؛ "وغالباً ما يكون الاختياران اختياراً واحداً، لكن عند الكُتاب الجيدين ليس غَيْرَ مُتلائم مع اختيار الالتزام: إلاّ أن ما يرفضه سارتر بِعنف ، هو استقلال الشكل الذاتى : فهذا الأخير لا يمكنه أن يدل فى معزل عن المضمون، وعليه أن يظلّ ، بطريقة مّا، "فى خدْمته". إنه لا يستطيع أن يُشوش المضمون وأقلّ من ذلك، أن يُعارضه ويُناقضه. وسيسعى رولان بارت منذ كتابه " الدرجة الصفر للكتابة" إلى معارضة سارتر فى هذه المسألة المحدَّدة وإلى أن يُعيد للشكل. الحقوق التى أعطته إياها الحداثة:

" إن الكتابة الحداثية هى جسم حقيقى ، مستقل، ينمو حول الفعل الأدبى ويُزيّنه بقيمةٍ غريبة عن قصديّته ويدفعه باستمرار إلى صيغة

---

(٣٢) سارتر : مواقف ج ، ص. ٦٥ – ٦٦ .

وجودٍ مزدوجة، وينضّد على محتوى الألفاظ إشارات كثيفة تحمل في طيّاتها تاريخاً ، أو تلويثاً أو افْتداءً ثانياً بحيثْ يختلط بموقف الفكر مصير إضافيّ للشّكل غالباً ما يكون مختلفاً ودائماً هو مُرْبِكٌ ". (٣٢)

على هذا النحو، فإن الموقفين القُطبِيَيْن لسارتر وَبارت يحددان فضاء جدالياً داخله يتحرك النقاش حول الالتزام. بين التّقييس الصارم السارتري للشكل على المضمون والفصل الجذري الذي يُجريه بارت ما بين " موقف الفكر " وَ " مصير الشكل المستقل "، يوجد بَوْن واسع داخله يتطور الأدب الملتزم: فالكاتب الملتزم هو فعلاً موزعٍ بين هَمّ اتخاذ موقفٍ بوضوح ليكون مسموعاً ، وبين الرغبة في أن يصنع عملاً أدبياً بالرغم من كل شيء (على رغم جميع الالتباسات التي تُفرزها الكتابة الأدبية)، وهو ما يعني الرغبة في الالتزام من دون التخلّي عن الأدب.

إن هذه الرغبة في مُصالحة مقْتضيَيْن قد يَبدوَانِ متناقضين، هو أمر مشترك بين جميع الكُتاب الملتزمين : ومن مالرو إلى كامو، ومن بيغي إلى سارتر، تَرتسم ملامح غائمة لنشاط **هجين**: بين التعدي واللزوم، بين كاتب ومستكتب ،يتخلى الأدب الملتزم في الواقع، عن النزعة الأرستقراطية والصفاء اللذين يقتضيهما المثل الأعلى الحداثي. لا توجد

---

(٣٢) الدرجة الصفر للكتابة ص. ٦٢ .

حقيقة الأدب بَعْدَ في ذاتها وداخل تَحمُّلها لغايتها في نفسها، وإنما توجد بالأحرى في الطريقة، المَوْضعة والمؤقتة ، التي تسلكها لتعرض عن نفسها ولتؤثر في العالم. وهذه الهجانة التي تُبْرز بقوة لاَ استقرار موضوعة الأدب الملتزم، قد تُشكل عظمة هذا المشروع الذي يخاطر الكاتب بِكُليته في الاضطلاع به، عالماً بالتناقضات المستعصية على الحل التي يتعرض إليها.

إن تناقضات الالتزام هذه – والتي هي متماثلة تماماً عكسياً مع التناقضات المميزة لمفهوم الأدب الحداثي – تتجّه جميعها صوْب نقطة عمياء من الممارسة الأدبية تُسمى: **الشعر**. فالشعر، من بين جميع الأجناس الأدبية هو الذي ثُمَّنَتْه رمزياً أكثر من غيره، الحداثة لأن فيه تتجلى كاملةً المبادئ التي تؤَسس الإدراك الحداثي للأدب: فالقصيدة شيء مستقل ومُغلَق، له في ذاته مبدؤُه الخاص وغايته الخاصة.

وداخله تنقلب اللغة على نفسها وتعتبر حالها موضوعاً لا تقول شيئاً آخر سوى ذلك المسعى الذاتي الانعكاس إن الشعر، وهو الشكل اللأَّزم بامتياز، يُقاوم بِكلّ " كينونته " الالتزامَ.

يجب، إذن، ألاّ نستغرب من كون "ما الأدب ؟ يبدأ بالتمييز بين النثر والشعر – هما نشاطان لا يوجد بينهما " شيء مشترك سوى حركة

اليد التى تحطّ الحروف ". ويتعلق الأمر، عند سارتر بإمكانية الالتزام التى تستدعى رفْضَ "تلويثَ نوعٍ من النثر بالشعر ". وعلى قدم المساواة مع الموسيقى والنّحت أو الرسم، يكون الشعر عنده، " غير قابل للالتزام " لأنه لا يستخدم علاماتٍ ولا يتغيَّا التّواصل: فالشاعر يوجد خارج اللغة وخارج الشَّرط الإنسانى لِكىْ يراقب اللغة " بالمقلوب "؛ والكلمات لديه ليست أشياء وهو غير مُنخرط فى سيرورة تبادل وتواصل، ونشاطه هو إنفاقٌ خالص وهدمٌ مجانى للعالم بواسطة " هولوكوست الألفاظ " .

أما النثر، فهو " نفْعىّ فى جوهره " و " مادته دالة بطبيعتها:

"يعنى أن الألفاظ ليسْت أولاً أشياء، بل هى تعيين لأشياء ؛ ولا يَتَعلَّق الأمر بأن نعرف أولاً ما إذا كانت تَروق أو لا تَروق فى حدّ ذاتها، وإنما هل هى تُشير بكيفية صحيحة إلى شىء معيّن فى العالم أو إلى مَوْضوع.ة (...) إن النثر هو قبل كل شىء حالة فِكر: يكون هناك نثْر عندما – كما يقول فاليرى – يمرّ اللفظ من خلال نظرنا مثلما يمرّ الزجاج عبر الشمس "(٣٤).

عند قراءتنا هذه الفقرة، ندرك كيف أنه من خلال التَّمييز بين النثر والشعر، تعود إشكالية اللّغة التى توقّفنا عندها سابقاً. وبالنسبة إلى سارتر، هناك استعمال شعرىٌّ للغة هو بالضرورة لازمٌ غير مُتَعدٍّ ولا

(٣٤) ما الأدب ؟ ص. ٢٥ – ٢٦ .

يكون للالتزام دَخل فيه. والمجال الخاص بهذا الأخير، هو النثّر الذى يُهيِّئه لُزُومه ورسالته النَّفعية لهذا المسعى بكيفية طبيعية. ومنذ ذاك، يغدو الوضع الاعتبارى للحدث الشِّعرى جِدَّ إشكالى. وعلى رغم أن سارتر يعتبر الشعر غير قابل للالتزام، فإنه لا يُدينه ولا يطلب منه أن يتحول لكى يلتقى ضرورات الالتزام الإيجابية: إن الشعر هو ما هو ، ولا مجال لأن نطلب منه أن يكون شيئاً آخر، وإلاَّ فإنه سيكف عن أن يكون شعراً ماذا نفعل به منذ ذاك وما المكانة التى نُعطيها للشعر داخل قارَّة الأدب ؟ بمجرد ما أن يُقرَّ سارتر بتَفرّد الحدث الشعرى فإنه يُخرج من مُقتضيات الالتزام قسطاً مهماً من النشاط الأدبى حتى لا نقول " القسط الأفضل " حيث تجسَّد تمثيل بكامله لمعنى الكتابة. ولا يمكن أن ندفع الشعر هكذا إلى حافة الحدث الأدبى وأن نَصُفَّه إلى جانب الفنون الجميلة: ذلك أن نفوذه ووظيفته الرمزية فى الأدب هما جِدّ كبيرين،ومن شأن هذه المقاربة - نتيجة لِقَلبٍ مُفارق - أن تؤول فعلاً إلى تهميش النّثر ومعه كل الأدب الملتزم. وقد أدرك ذلك جيداً جان ريكاردو ، خلال مناقشته لسارتر، فقال:

" ما أقترح تسميته أدباً، يدعوه سارتر شعراً؛ وما أسميه مجالاً للكَتَبة أو الإعلام، يسميه هو أدباً ...."(٣٥)

---

(٣٥) peut La Littérature ? ed U g E ; coll. D' inédit ; 1965

وفي السياق الذى تتحدد فكرة الأدب داخله كثيراً بالإحالة على المسعى الشعرى – لنتذكّر ببساطة " الوظيفة الشعرية عند جاكبسون التى جُعِلَتْ مؤشِّراً على الخصوصية النوعية للأدبىّ بِرمته – ، فإن استثناء الشعر من الالتزام يظلّ معضلة. ولقد حاول سارتر جاهداً أن يطوق الصعوبة بأن يُدين ، بدلاً من الشعر موقف الشاعر الوجودى مؤاخذاً له باتخاذ التزام سلبىّ تُوجهه فكرة استحالة التواصل وأن الأدب لا يستطيع تغيير العالم إلا أن الحدث يظل قائماً : فالشعر يقاوم الالتزام الذى يكون بالنسبة إليه النقطة العمياء؛ ومن خلال الشعر تتكشف إحراجات المشروع الملتزم وكأنها حدود أو تناقضات لا تُقهَر. وكيف ما كانت الحِقب أو الكُتاب، فإن تحالف الشعرىّ والالتزام يعلن دائماً عن صعوبة: فسواء تعلق الأمر بالفكر المضاد للثورة المدين لأدب الأنوار بحجة أنه تجاهل جوهر الشعر أو بِهيجو وَ بيغى اللذين هما شاعران وكاتبان ملتزمان، فإننا سنلتقى دوماً، من خلال مسألة الشعر، بذلك الظّل المحيط بِعبارة تبدو فى النهاية ضَدِيدةً : الأدب الملتزم.

هكذا فإن الأدب الملتزم، فى مجال التمثيلات، يظهر موضوعةً مُلتبسة ، ازدواجية لكونها تسعى إلى مصالحة أنماط من القيم (تلك التى تتعلق بالأدب وحده، وأخرى تتَّصل بمقاييس أخلاقية واجتماعية أو سياسية) اعتبرتها الحداثة غير متلائمة. على أنه بالرغم من هذه الصعوبات والتناقضات فإن الأدب الملتزم قد وُجد وكتِب ، وقُرئ بشغفٍ

كما أن كتاباً ملتزمين قد عرفوا كيف يُسمعون صوتهم وينالون الاحترام سواء بِوَصفهم كُتاباً أو رجالاً لهم قناعات ومعارك. ومنذ ذاك وفى المجال العملى ، كيف يتحقق الأدب الملتزم ؟ ما هى أنماط النصوص والوسائل التى يسلكها. لكى يُقرأ ويصبح موضوع تأمل ؟

يهتم الفصل التّالى بِوصف الاقتصاد الفريد لأجناس التعبير التى تُنظم الالتزام الأدبيَّ.

الفصل السادس
أجناس الالتزام الأدبية

إلى أي شـــيء يعود الضّيق، بل العَداء، الذي كثيراً ما تثيره فكرة الأدب الملتـزم؟ هل يعـود ذلك إلى مـجـرد أنْ ليس على الكاتب أن يَنْحشِر في السياسة ؟ لقد كان كلّ من شاتوبريان وَ هيجو حاضريْن في المجالين معاً ولم يُسئْ ذلك قط إلى مجدهما وكان كلوديل وَ سان جون بيرس دبلوماسييْن ولم يُفكر أحد في مُؤاخذتهما على ذلك. ما يبعث على الضيق هنا، هو بالأحرى اختلاط أجناس التعبير: فالاشتغال بالسياسة في الأدب يمسّ بالتمثيل الحداثي للأدب الذي نحن مرتبطون به وسنظل مُـرتبطين. وحيث تَركّزت الحداثة على البحث عن **أدب خالص**، فإن الالتزام على العكس، يستنتج **منطقاً نابذاً** يكون الأدب بِحسَبه مهدداً بالتشتت إذ تُحاصره بإلحاح أسئلة تُبعده عن نفسه، وتُبدِّل معنى عبارة "صُنع عمل أدبيّ ".

فعلاً فالكاتب بالتزامه يُقرر الالتقاء بِمقْتضيات الزمن الحاضر.

إنه يتمنّى أن يؤثر عمله هنا والآن ويقبل فى المقابل أن يُموْضَع عمله وأن يكون واضحاً ضِمْن سياق محدود،وإذن يكون مرصوداً لِتلاشٍ سريع. ينتج عن ذلك أن الكاتب الملتزم يختار بِكيفية ما، أن يُضحىَ باستمرار عمله لدى الأجيال القادمة ليستجيب لإلحاحيّة اللحظة. ومن هنا نجد أن الأدب الملتزم غالباً ما يقدم نفسه على أنه **أدب مناسبات**، مصنوع من نصوص لها أوضاع اعتبارية جد متباينة (بيانات، مقالات جدالية، مقالات صحفية، مسرحيات أو روايات ذات عقدة مرتبطة بِوضع معين الخ....) وتكون دورة هَرَمها واضمحلالها قصيرة . من هذا المنظور فإن صنع عمل أدبى يأخذ معنى آخر: فالنجاح لا يُقاس بالأمد الطويل وإنما بمقياس الفعالية المباشرة للنصوص أى مدى قدرتها على تلامس جمهوراً واسعاً وتثير نقاشاً وردود فعل.

على أن الكاتب الملتزم يرغب فى أن يكون مفهوماً من لدن أكبر عدد من القراء؛ وإذاً هناك فى مسعاه إرادة للتخطى والتعدى إنْ لم تَستَتْبع التخلى عن كلّ انشغال بالأدبى، فإنها ستقوده على الأقل إلى أن يستهدف فى النهاية شكلاً معيناً من شفافية الكتابة. لأجل ذلك فإن الأدب الملتزم ينزع غالباً إلى أن ينتشر ويتسع خارج الأجناس التعبيرية المقبولة والمقننة متخذاً أنواعاً من النصوص تنتسب إلى ما يسمى **بأدب الأفكار**. وهذا الأخير يكون كلاً واسعاً حدوده غائمة: إنه يستقبل أنماطاً

من نصوص جدّ مختلفة، قاسمها المشترك هو أن تعرض **أفكاراً** (الآراء المعترف بها) أو **أحكاماً** (وفق الإضمار القياسى). وهذا يعنى أن أدب الأفكار لا يشتغل وفق النظامين السائدين فى الأدبى، أى الشعرى والسردى. تطرح منذ البدء هنا معضلة الشرعية: فما هو المكان الذى سيشغله أدب الأفكار داخل نسقٍ يُحدد بقوة منذ القرن التاسع عشر الأدبى بالإحالة على الشعر والرواية ؟ بديهيى أنه يمثل ملحقا بالإنتاج الأكثر قيمة وتقديرا: وفى أحسن الحالات سيكون تكملةً غير ضرورية لنشاطِ الكتابة المركزة على الرواية أو الشعر؛ وفى أسوأ الحالات ، سيكون الاقتصار على ممارسة هذا النوع من الأدب عائقاً يمنع الكاتب من الحصول على اعتراف تامّ وكامل به (من الأفضل أن يكون شاعراً على أن يكون كاتب مقالات تحليلية، وأن يكون روائياً بدلاً من ناقد إلخ.....)

عند هذا الحدّ، نجد أن أحد مطالب سارتر، من بين كُتاب آخرين هو أن يفرض الاعتراف ضدّ دعاة النزعة الخالصة الضيقة، بانتماء نصوص الأفكار إلى الأدب انتماء كاملاً: فعندما يحدد سارتر مهام وواجبات الكاتب الملتزم، فإنه يتوجه إلى الروائى والمسرحى قدر توجهه إلى كاتب المحاولة النقدية أو مقالات الجِدال. وبذلك نعود هنا إلى مفهوم واسع للأدب هو شبيه على نحو ما، بذلك الذى كان سائداً فى القرن

الثامن عشر . أكثر من ذلك، يعتقد سارتر أن على الكاتب أن يضم إليه مناطق جديدة وأن يستثمر مجالاتٍ مثل الاستطلاع الصحفيّ والصحافة الإذاعية أو السينما. وضد حَرَم الحداثة المُمَأس ،يفترض الالتزام، على هذا النحو توسيعاً كبيراً للحدث الأدبي.

من جانب آخر فإن إعادة انتشار الأدب هذه، تأتى بظاهرةٍ أخرى: هى تعدد موضوعات الكتابة. فَخلافاً لنظرةٍ صَفَائية تَقْرن القيمة المميزة لعمل أدبى بِتخصّص أجناسى معيَّن لدى الكاتب (لا يمكن أن يكون فى الآن نفسه شاعراً كبيراً وروائياً كبيراً ...) ، فإن الالتزام يحتمل ممارساتٍ كتابية جدّ مختلفة: فقد كان سارتر فى الوقت ذاته روائياً وكاتب مسرحيات، وناقداً وكاتب محاولاتٍ ؛ ونفس الشىء بالنسبة لكامو أو سيمون دوبوفوار. ونجد أن مالرو الذى كان بالأخص روائياً كان أيضاً ناقد فنٍ وكاتب سيناريو. كذلك جول رومان الذى عبر عن التزامه من خلال الشعر والمسرح وأيضاً الرواية؛ وكان بيغى شاعراً وكاتب مقالات جدالية الخ..... لكنه سيكون من الخطأ أن نُؤوّل هذا التعدد فى موضوعات الكتابة بمجرد توزيع للأدوار فى نهايته سيصنع الكاتب عملاً أدبياً من خلال الرواية أو الشعر، فيما هو سيلتزم عبر نصوص الأفكار كذلك فإن "محاولة" يكتبها كامو أو سارتر، لا تكون فقط لمرافقة روايةٍ وتوضيح أهميتها الثقافية . ذلك أن نصوص الأفكار تمتلك استقلالاً

مماثلاً لاستقلال عملٍ روائىّ أو مسرحىّ، وتقدم رِهانات ٍخاصة لا تحتاج إلى أن تُحالَ على إنتاجات أخرى.

على هذا النّحو، يفترض الالتزام اقتصاداً نابذاً للأجناس: إنه لن يُفيد فى شىء وضع إنتاج كاتب ملتزم فى تراتبيةٍ من خلال محاولة تحديد ما إذا كان هو قبل كل شىء روائياً أو كاتب محاولات مسرحياً أو كاتب مجادلات خِصامية إلخ......؛ على العكس يكون من المناسب النظر إلى تعدد موضوعات كتابته كأنها وسيلة لديه لتنويع مدخلاته وقولْبَتها فى مصادر نوعية تقدمها إليه مختلف الأجناس الأدبية التى يمارسها؛ وكل جنس يشكل وجهاً لإنتاجه وطريقة مميزة وخاصة لطرح المشكلة أو المشاكل ومعالجتها وفق مقاربات مختلفة تسعى فى النهاية إلى أن تتكامل فى ما بينها. هكذا يمكن أن نلاحظ أن الرؤية التى يقترحها سارتر عن الحرية ليست تماما متماهية حين يعبر عنها بوساطة الرواية أو المسرح أو المحاولة النقدية أو المقالة الفلسفية ونفس الشىء بالنسبة لكامو : ف " الغريب " و " أسطورة سيزيف " يتكلم كل منهما عن العبث، لكنهما يقدمانه للإحساس والفكر بطريقة جد مختلفة. وموضوع "الأمل" و"سْييرا دوتيرييل " لمَالْرو هو نفسه: فى حين أن الكاتب يقترح علينا فى الرواية والفيلم نظرتيْن واضحتى الاختلاف عن الحرب الأهلية الإسبانية . كذلك يكون من المناسب أن نستعرض بسرعة الأجناس الأدبية الأساسية للالتزام (باستثناء الشعر الذى استَحضرنا حالته آنفاً). حتى نوضح

الوسائل التى تقدمها للكاتب والصعوبات المحتملة التى تطرحها عليه.

١) المسرح :

المسرح هو ، بلا جدال مكان أعلى للالتزام فهو عملياً، من بين جميع الأجناس الأدبية، الجنس الذى يوجد بين الكاتب وجمهوره أشكالَ الاتصال الأكثر مباشرة: فخِلافاً للقراء، يكون المشاهدون حاضرين بأجسادهم وبذلك يستطيع الكاتب المسرحى أن يقيس مباشرةً تأثير مسرحيته وأن " يحس " كيف هو ردّ فِعل الجمهور فيقترب بذلك قليلاً من حلم أدب ناشط وفاعل، متواصل مع الحاضر ومحتضن لانتظارات المتفرجين ليُعطيها شكلاً. إن الإلحاحية الاستعجالية التى تميز الكلمة الملتزمة، تجد هنا حلاً فريداً : فمن خلال العرض المسرحى تتشيد العلائق بين الكاتب والجمهور وكأنها زمن حقيقىّ عبر نوعٍ من التبادل المباشر يشبه قليلاً الطريقة التى يحمس بها الخطيب مُستمعيه أو يَستميلهم للاقتناع بالقضية التى يدافع عنها.

فضلاً عن ذلك، كان المسرح دوماً فضاءً للمخالطة الاجتماعية. ومنذ العصور القديمة وهو بامتياز، الجنس التعبيرى الذى تنعكس داخله المجتمعات وتصنع تمثيلاتٍ لأنفسها وتُمَسرح القيم التى تحكمها أو الصراعات التى تخترقها. وفى القرن السابع عشر لم يكن كورنىْ

وَموليير وراسين كُتاباً ملتزمين بالمعنى المعروف إلاَّ أن مسرحياتهم ما تزال تُنتج إلى اليوم الحصول على معرفة أكيدة عن قَرن لويس الرابع عشر، تعكس التبدلات العميقة التى حددت انبثاق المجتمع الكلاسيكى والقيم التى أرسى استقراره حولها. وفى القرن الموالى (ق. ١٨) ظلّ المسرح هو الجنس التعبيرى الأعلى، واستثمره الفلاسفة ليجعلوا منه إحدى أدواتهم المفضلة لنشر بيداغوجية الأنوار. على مستوى الشكل مدد فولتير المأساة الكلاسيكية لكنه أدخل إليها أسئلة راهنة مثل نقد الدين والتعصب ونجد أن دِيدرو جعل من نفسه مُنظِّراً للمسرح ودشّن، بإخفاق نسبى، الدراما البورجوازية التى أراد أن يجعل منها مدرسة للفضيلة. فى حين أن جان ميشيل سيدين (١٧١٩ - ١٧٩٧) و لويس سيبستيان ميرسيى (١٧٤٠ -١٨١٤)، نجحا فى هذا المشروع وجعلا من مسرحهما تعبيراً عن تطلعات البورجوازية قبل أن تظهر كوميديات بورمارشيه مبشرة بالثورة.

مع مجىء سنة ١٧٨٩، عرف المسرح ازدهاراً عجيباً. فقد كانت الحياة الثقافية آنذاك متوقفة، تهيمن عليها الفرجة السياسية للثورة واحتفالاتها وخطبائها (دانتون، ميرابو، رُوبسبير، سانت - جوست) . ووسط هذا الإبطاء المحسوس للنشاط الأدبى، برز المسرح إلى جانب الفصاحة باعتباره الفن الثورى الأكبر. وقد وجِدت الثورة فى مارى- جوزيف شينْيِى كاتبَها المسرحى وفى تالما (١٧٦٣ -١٨٢٦) مُمثِّلها،

بينما أدخل الرسام لويس دافيد (١٧٤٨- ١٨٢٥) إلى المسرح الملابس والديكورات القديمة. موازةً لذلك، فتح مسرح الثورة أبوابه للجمهور بكل أصنافه وكيّف ذخيرة نصوصه وأصبح بالنسبة للثائرين أداةً للتربية الشعبية، وفضاءً لبيداغوجية حقيقة تُلقن القيم الثورية. عندئذ، أصبح المسرح سياسياً بالمعنى القوى للكلمة،ولا غرابة فى أنه أصبح مُراقَباً تماماً من لدن الحكومات المتعاقبة: كما أظهر ذلك مارفان كارلسون(٣٦)، فقد كان للثورة الفرنسية طابع " مُتَمَسْرِح" ؛ وبالمقابل فإن المسرح الذى أنجبته كان هو أيضاً عن الطقوس والرّموزية اللتين كانت تسعى إلى تثّبيتهما.

أما القرن التاسع عشر فإنه لم ينتج مسرحاً ملتزماً بالمعنى المعروف، على رَغم أن الرومانسيين،وبالأخص هيجو، كانوا يريدون أن يجعلوا من خَشَبة المسرح أحد الأمكنة المفضلة لتبليغ رسالتهم الاجتماعية. مُتوجهاً أساساً نحو تشخيص قيم أخلاقية أو أنماطاً بشرية، يُقدم المسرح الرومانسى، مع ذلك ، مظاهر من السخرية السياسية،كما هو الحال فى مسرحية " هِيرنانى " لهيجو، أو "لورَانْزاسيُو لألفريد موسيه. وفى الطرف الآخر من القرن (سنة ١٨٩٦)، تتفصل مسرحية " أوبو مَلِكاً " ل جارى عن الإنتاج المسرحى لعصره:

---

(٣٦) Marvin Larlson: Le théatre de la Révolution française, ed. gollinord, "libli-atéque des idees", 1970.

فهى عند المنتصف من تمثيلية الهزل و الأهْجيَّة الاجتماعية، تبدو مثل آلة جهنَّمية مصوبّة ضد الإيديولوجيا البورجوازية المهيمنة آنذاك على المسرح. نتيجة لذلك فإن " أوبو ملَكاً " تُشبه قليلاً النَّظير المسرحىَّ للفوضوية السياسية التى كانت تتراءى آنذاك داخل المجتمع الفرنسى.

كان لابد من انتظار القرن العشرين وقيام ثورة اكتوبر (١٩١٧)، لنَشْهد بروزَ مسرح مستثمَر بقوة فى الاهتمامات السياسية. وقد أصبح المسرح فى الاتحاد السوفياتى الشاب أداةً لتوعية الجماهير وتربيتها. وخلال السنوات الأولى للنظام السوفياتى، اقْتَرنَ هذا الطابع النّضالى الصريح بِبَحثٍ جدّ حديث فى مجال الإخراج: فَعند مِييِّرهولد مثلاً، تَزَاوَجتْ بنجاح الكتابة المسرحية الطلائعية مع النضالية الشيوعية ؛ وهذا الزواج النادر بين التجديد الشكلى والحديث السياسى والذى مثّله فيما بعد بْرِيشتْ، هو الذى سيُحدّد لأمد طويل ممارسةً مسرحية مُلتزمة، مُعينة.

إن هذه الفَوْرة الدرامية فى الاتحاد السوفياتى ستمتد لولادة مسرح " الفعل السريع " **agit-prop** والذى مارسه أيضاً فى ألمانيا "المسرح البروليتارى " لإروين بيسكاتور،وفى فرنسا فِرقة أكتوبر النَّشطة ما بين ١٩٣٢ و ١٩٣٦، والتى كان يعمل فيها جاك بْريفير و روجى بلانْ، وإيف أليكرى،وجان لويس بارو، ومولودجى. ويشتغل مسرح الفعل السريع حسب مبدأ الاستعجال والمباشرة: غالباً ما تكون المسرحيات رد

فعل على مسألة راهنة، وتكتَب ويتم التدريب عليها خلال بضعة أيام. إنها تتوجه إلى جمهور عمالي أو شعبي، وتقدم حيث يوجد هذا الجمهور، أي عند أبواب المصانع أو في. التّجمّعات السياسية . ومن بين التجديدات الشكلية لهذا المسرح. نجد تقنية «الجوقة المتكلمة وهي مخصصة لتمثيل الجماهير فوق الخشبة، ولذلك فإن انبثاق هذا الكورس القديم من جديد، هو من أجل أن ينشد خطاب مجموعة أحيانا تكون على اتفاق ، وأحياناً تكون في اختلاف وفي فرنسا، سيجد مسرح الفعل السريع امتداده في ستينات القرن العشرين من خلال " مسرح التدخّل " الذي كان يمارسه أرماند كاتي أو "مسرح المضطهد " لأوغستو بُووَال.

بِالتوازي مع هذا المسرح النشط، نمت في فرنسا حركة المسرح الشعبي. وهذا الاتجاه الذي باشره باكراً رومان رولان (كتَب دائرةً مسرحية واسعة مخصصة للثورة الفرنسية) سيجد منظره وقائد عمله في شخص جاك كوبُّو: ليس الغرض هنا، ممارسة مسرح سياسي وإنما وضع مسرح جيد رَهْن إشارة أكبر عدد من المتفرجين ،وتقديم المسرحيات الكبرى من الذّخيرة للجميع بدون التهاون في المقتضيات الفنية. وسيتحقق هذا المسرح من خلال مغامرة " المسرح الوطني الشعبي " الذي أنشاه جان فيلار، وكذلك اللاّ مركزية المسرحية التي شجعها مالرو عندما كان وزيراً للثقافة مدعوماً بإضافات أخرى، سيأخذ

المسرح الشعبى طابعاً أكثر وضوحاً فى الالتزام. عند أنطوان فيتيز، أو فى أعقاب مايو ١٩٦٨، والثورة البريشتية عند أريانْ مْنُوشكين.

عقب الحرب العالمية الثانية مباشرة ،أصبح المسرح الملتزم هو، بامتياز مسرح الوجودية السارترية الذى يمكن أن نضيف إليه ألبير كامو، سيمون دوبوفوار أو أرماند سلاكرو. مُدركاً على أنه **مسرح مواقف**، يتوخّى المسرح السارترى أن " يوضّح" عدداً من المعضلات الوجودية والسياسية: فالمسرحية، باعتبارها دراسةً لحالةٍ، تجعل الشخصيات تُجابه نفس المسألة (العلاقة بالآخر فى مسرحية " جلسة سرّية" والتعذيب فى " مَوْتى بلا قبور " ،والطريقة التى يجب أن نلتزم بها فى " الأيدى القذِرة ")، وكل واحدة منها تقدم طريقة للإجابة وردّ الفعل. ولا يتعلق الأمر هنا، بتقديم حقيقة غير مشروطة، بل مَسْرَحة ضرورة التحرر من خلال اختيار، مع ما يستتبع ذلك من مسؤولية وصعوبة وقلق . وإذا كان المسرح الوجودى قد صادفَ نجاحاً كبيراً ومديداً ،فإنه ينبغى مع ذلك ،الإشارة إلى مدى بقائه تقليدياً و" بورجوازياً " فى شكله : حين كان مسرح العبث عند بِكيتْ أو أونيسكو ينتشر ويتطور ، استمرَّ المسرح السارترى فى الاشتغال وَفق فنّ مَسْرَحى كلاسيكى له عقدة محبوكة جيداً وغالباً ما تكون تَدْليليَّة، مع تَنَاسق فى التأثيرات الدرامية.

وأخيراً، فإن المسرح الملتزم خلال ما بعد الحرب العالمية الثانية بفرنسا، كان خاضعاً للإضافة الحاسمة التى حملها برتولد بريشت. فهذا

الأخير كان مساعداً لِبيسكاتور فى ألمانيا ، وعاش منفياً بالولايات المتحدة أثناء الفترة النازية ، ثم استقر بألمانيا الشرقية حيث أسس سنة ١٩٤٩ " فرقة برلين " . وقد عرفتْ وانتشرت مفاهيمه المسرحية فى فرنسا من خلال مجلة " المسرح الشعبى " ، (1964 - 1953) التى يديرها بالأخص برنارد دُورْ وَ رولان بارت : والنظرية البريشتية المؤسَّسة على موضوعة " المباعدة " ، ترفض الإيهام المحاكاتى أو الواقعى وكذلك التأثيرات الدرامية: فمن خلال سلسلة من الطرائق (لاَ اسْتمرارية الحبكة ، استعمال الكوراس، اللعب المتباعد للممثلين ، الخ...) يُقْصَد إلى تجنب تَمَاهِى المتفرج ومشاركته الانفعالية، من أجل إتاحة اتخاذ مسافة للنقد. وبدلاً من التطابق مع الغير، يسعى هذا المسرح إلى أن يستثير تحليلاً واعياً للصراعات الاجتماعية أو لظاهرات الاستلاب المشخَّصة على الخشبة . ومن خلال قدرته على مصالحة الهدف السياسى مع البحث الشكلى المتشدِّد، يظل المسرح البريشتى نموذجاً لالتزام فنىّ بالغ النجاح. لأجل ذلك فقد كان التأثير البريشتى أيضاً عظيماً على عدَّة أجيال من كتَّاب المسرح ومخرجيه.

٢) الرواية

من بين جميع الأجناس السردية، قد تبدو الرواية وكأنها الأكثر سهولة وطبيعيةً فى القابلية للالتزام ، وبالفعل، فإن الإستتيقا الواقعية تمتلك مقدرة تجميعيَّة تجعل منها الحامل الأمثَلَ لِلاضْطّلاع الملتزِم

بالواقع والتّاريخ. مُؤَسَّساً على مبدأ إمكان الوقوع، يقدم المحكىَ الواقعى أيضاً طابعاً لمثالية لا يُستهان بها. وأخيراً، من المغرى أن نعتبر الشخصيات فوق الخشبة بِمثابة ناطقين بِاسم الكاتب، وأن نجعل منها "تجسيدات" لأفكاره وآرائه . إلاّ أنه فى واقع الأمر ، يكون تكوين رُومَانيسْك ملتزم ، أكثر تعقيداً من ما تُوحى به المظاهر: فبين الواقعية الكلاسيكية ومحكىّ الأطروحة، بحثتْ رواية القرن العشرين الملتزمة عن طريق لم يكن دائماً معبداً.

إن موضوعة الواقعية نفسها ، من وجهة نظر الالتزام هى منبع للمشكلات. وقد يكون مُبتذلاً بالفعل أن نقول ذلك إلاّ أنه لا مَنَاصَ من أن نُلحَّ : فالرواية الواقعية لا تنتج مرة أخرى الواقع؛ أنها تُمثله بمعنى أنها تُعيد تَّشييده وتنظمه ومنذ ذاك تؤوِّله . فى هذه الشروط، يكون هناك دَوْماً بالمعنى الواسع التزام الروائى ، مادام محكيّه تُوجِّهه بِاستمرار رؤية للعالم مموضعة ومتفرِّده هى التى تُحدد على السواء الموضوعات المعالجة وتقنيات السرد المستعمَلة. ولكن، هل يكفى هذا لجعل الرواية مُلتزمة بالمعنى التام للكلمة؟ بطبيعة الحال لا: فالالتزام يفترض مسعىً مفكَّراً فيه طوعياً وواعياً من جانب الكاتب مع رفض أى نوع من الحياد أو السلبية تجاه الواقع المُمَثَّل. فضلاً عن ذلك، يتعلق الأمر أيضاً بِألاَّ يثير الروائى انخراط القارئ بالضرورة وإنما أن يخاطب، على الأقل قُدراته على الحكم النقدى أو على الغضب حتى يُحوِّله صوب الفِعل.

من هذا المنظور، يبدو العلم الكلى للسارد الكلاسيكى مسألة إشكالية. صحيح أنه يضمن تنظيماً معيناً لِلمحكيِّ، والصوت السارد فى وَضْعه المشرف من أعلى، يكفل وُضوحَ القصة ويتحكم أقله جزئياً ، فى إنتاج المعنىَ.... مع ذلك، إن العِلم الكُلّى يستتبع أيضاً أن السارد يغيب عن العالم الذى يصفه ويقف خارج الحلبة فى وَضع المُسْيطر ، وهو وَضْع لا يُعرِّضه للخطر: هنا يوجد شكل من العنف بواسطته يفرض السارد صوته، ورؤيته للعالم، على القارئ بدون أن يتعرض لأى شىء. ويجب أن نلاحظ أنه، من طبيعية إميل زُولاَ إلى الاتجاه الشّعْبَوِى، لم يكن وَصْف شرط عمّال المناجم أو عمال المصانع فى رواية مّا، مرادفاً بِالضرورة للالتزام مادام السّارد يستطيع أن يتّخذ وضعية الحياد التى تُعفيه من اتخاذ موقف. فضلاً عن ذلك، وحتى إذا شاء السارد العليم بِكل شىء أن يفرض معنى على المحكيِّ، فإنه لا يستطيع أن يضمن أن يكون الروائى واعياً تماماً بالقيم الإيديولوجية التى يستخدمها ويطرحها داخل سَرْده: فعلى رغم مزاعمه المتصلة بالموضوعية العلمية، فإننا نعلم اليوم كفاية التناقضات التى تعتمل فى عمق مشروع زُولا، ما يجعلنا نقول بأنه لا يكفى تأليف جدارية اجتماعية واسعة ، جدّ مُوثقة لِننتج عملاً ملتزماً عن وعى وخالياً من الالتباسات الإيديولوجية.

تجاه هذا الخطر المتمثل فى انحراف لا إرادى للمعنى ، والماثل بِاستمرار مهما تكن الاحتياطات المتخّذة، فإن أحد ردود الفعل الممكنة هو

" مُفَاقَمة " الواقعية الكلاسيكية وممارسة **رواية الأطروحة**. وحسب سوزان روبان سليمان [٣٧] فإن رواية الأطروحة يمكن أن تُصنف ضِمْن خانة ما تُسميه البلاغة القديمة **الأمثولة : L' exemplum** مثل ما هو الشأن فى الحكمة أو الخرافة أو الحكاية الفلسفية، يتعلق الأمر بأن تُعْرَضَ من خلال حالة خاصة (مصير فَرْدى) قاعدة عامة. وإذن ، فإن المحكىَّ يرمى إلى تقديم نموذج - أو نموذج مضادّ فى حالة **الأمثولة السالبة** - تكون له سلطة. وخلافاً للحكمة التَّوارثية أو حتى الخرافة، التى تَتَحدَّر سلطتها من محفل مُتَعالٍ وإذاً خارج عن المحكى، فإن سلطة رواية الأطروحة هى مُحايثَةٌ تماماً لِكَوْنها تستند فقط على إمكان الوقوع أو على مصداقية السرد، وهو ما يجعل سوزان سليمان تتحدث فى هذه الحالة عن " سلطة خيالية ".

إن رواية الأطروحة تُمدد، إذن، عن طريق التَّنْبير الشديد، ملامح الواقعية الكبرى فى القرن التاسع عشر، فتستعمل نزوعها المحاكاتى من أجل غايات إقناعية. ويتعلق الأمر هنا، بِمحكىٍّ غير إشكالىّ، وذلك عن تصميم ويستهدف أن يحدد بِصرامة معنى القراءة: فهو مُسهَب وتِكرارى ويجهد فى أن يُجْلِيَ كلَّ شكل للالتباس والتناقض ، ومعه صوت ساردٍ سلْطوى يفرض عليه دلالة مُثَبَّتة ومُرْغِمَة. بسلْطويتها وبُعْدِها المونولوجى،

---

(٣٧) Susan Rubin Suleiman : La Roman à thèse ou L' Autorité fictive ; paris ; PVF ; 1983

عرفت رواية الأطروحة دائماً سُمعةً سيّئة حتى ولو أن رواية باريس Barrés "المجتثّون" التى هى أنموذج لهذا الجنس الروائى قد غَذتْ عدّة آجيال ثقافية. وفى القرن العشرين يظل التحوّل الأكثر أهمية لرواية الأطروحة، هو **الواقعية الاشتراكية** خلال الفترة الستالينية. وقد أوضحتْ رجين روبان (٣٨) عند تحليلها المتُونَ السوفياتية، أن الواقعية الاشتراكية كانت تشكّل " إستتيقا مستحيلة ": ممارسة مونولوجية وكتابة تلقينية، واحتكار لتشخيص بطلٍ إيجابىّ، نموذجى يغلب عليه تأويل مُتجمد وأحادى الدّلالة... كل ذلك جعل الرواية الاشتراكية تفشل فى بلوغ أدبية حقيقية ، وأضحتْ تكوّن انعكاساً لنظام سلطوى وقامع. أما فى فرنسا فإن موهبة أراغون وبمقياسٍ آخر موهبة نيزان، قد أنقذَتا الواقعية الاشتراكية من الوصمة بدون أن تفلت مع ذلك من إغراء رواية الأطروحة ولا من العودة إلى الصيغ الروائية للواقعية الأكثر كلاسيكية.

أمام إحراجات الواقعية الكلاسيكية ورواية الأطروحة، ارتسمت بفرنسا طريق ثالثة للالتزام الروائى: استيحاءً من الروائيين الأمريكيين (فولكنر، دُوسْ بّاسوسْ، هيمنجواى) أو الروسيين (بيلنياك أو بَابل) ، اختار مالرو وسارتر، وبدرجة أقل كامو، أن يمارسوا **الرواية المتزامنة**.

---

(٣٨) Régine Robin : Le Réalisme socialiste . Une esthétique impossible ; paris : Payot ; 1986

وبتلخيصٍ خُطاطى نقول إن هذه التقنية تتمثل فى رفض العلم الكُلى للسَّارد وتعويضه بتعدُّديةِ الأصوات الساردة: فَيَتَبَأر الحكى ، بالتَتَالى على سلسلة من الشخصيات يتبنَّى وجهة نظرها المُمَوْضَعة والمحددة. وهكذا تتكسَّر خَطّية الحكى إلى مجموعة من الشذرات المتجاوِرة بِدون أن يربطها أو يمفْصلَها أى صوت: بعيداً عن أن تقدم الوضوح التَّام للرواية التقليدية تبدو الحكاية هنا وكأنها غامضة مليئة بالّثقوب واللاَّ يقين ، خاضعة لتأويلات مُتضاربة. وما تفقده الرواية من حيث الوضوح، تسترجعه على مستوى الواقعية والفعالية: ذلك أن تَكْثيرَ وجهات النَّظر وتَشتُّتها يُعطيان الانطباع بأن تاريخاً هو قَيْدَ التشكّل والقارئ على اتّصالٍ به. والواقع أن هذه التقنية السردية بعيداً عن أن تقترح أجوبة رواية الأطروحة المكرورة والقَسْريَّة، فإنها تنتج محكياً ذَا إشكالية مفتوحة تدعو القارئ إلى المساءلة والانتقاد اللذين يمثلان المرحلة التمهيدية لكل التزام. من " الأمل " لمالرو إلى " وقف التنفيذ " لسارتر ،ومن الحرب الأهلية الإسبانية إلى الأيام التى قادتْ إلى اتّفاقات ميونخ، كانت الرواية المتزامنة قد تسلَّلَتْ تماماً لتأخذ على عاتقها لاَ يَقِينَاتٍ وتهديدات ما قبل الحرب العالمية الثانية. وإذا كانت الرواية المتزامنة تكون شكلاً مفتوحاً من الأدب الملتزِم، فإنها، مع ذلك، تطرح مشكلة تتعلق بِمكانة الكاتب . فهذا الأخير واقعياً، يَمَّحى لصالح سلسلة من وجهات النَّظر لا يختار واحدة منها. ينتج عن ذلك أن موقفَه هو بالضرورة غير مُؤكَّد ومُلتبس:

إنه فى الآن نفسه، غائب وخارج اللعبة وأيضاً يمكن اتّهامه بأنه يقود، بِوعيٍ كبير، التعدد السردى الذى يتخفَّى وراءه. منذ ذاك تصل الرواية الملتزمة إلى مأزق يكون من الخطأ إهماله: فالكاتب اللاَّ مُتَمَوضِع يجد نفسه فى وضع ازدواجى يتعارض مع أحد مُقتضيات الالتزام الأساسية (أى أن يتحمَّل موقفه ويُظهره فى شروطه الموضوعية) .

كذلك، يجب ألا نَستغرب من كوْن كثير من الكُتاب الملتزمين ، عند مُجابهتهم لهذه المصاعب العديدة، قد انقلبوا داخل هوامش الرواية، ليأخذوا وِجهة أدب الشهادة المُنْبنى على مُكوِّن سِير ذاتيٍ راجح: فالاعتماد على المعيش الشخصى هو فى آنٍ ، تقديم شهادة على الصّدق أو الأصالة، وتأسيس سلطةِ تَدخُّل الكاتب فى ما يتصلُ بِتجربته. من خلال الشهادة، يستطيع الكاتب أن يشعر بأنه يلعب لعبة صريحة، وأن يُقدِّم كلامه بما يستحقُّه : أى أنه خطاب يَتحدَّر من وجهة نظر مُمَوضَعَة إلاَّ أنه يريد أن يتحدث بِاسم عموميةٍ مَّا.. وهذه الجدلية بين المتفرد والكونى، بين الفرديّ والجماعى، هى فى قَلْب ذلك الخليط البيوغرافى الذى أَنْتَجه الالتزام. إلاَّ أنها (الجدالية) تتمكن أيضاً من أن تنتشر داخل جنس تعبيرى آخر: المحاولة التى تأتى بِشكلٍ مّا لتُكمل الالتزام الروائى حينما يضطر إلى اتخاذ موقف معتدل ، فيتجلَّى فى " المحاولة " الالتزام الصريح والطَّوعى للكاتب نفسه.

٣) **المحاولة** : L' essai

مع المحاولة، نَرْتاد دفعةً واحدة عمقَ ذلك الكلٍّ ذى الحواشى الغائمة، أى أدب الأفكار الذى يكون قسطاً غيرَ هَيِّنٍ من الإنتاج الملتزم. فى مقالة كتبها سارتر سنة ١٩٤٣ (ديسمبر)، تعليقاً على كتاب جورج باطاىْ " التجربة الداخلية "، نجده يُوضح بأنه إذا كانت الرواية المعاصرة قد وجدتْ أسلوبها " فإنه يبقى علينا العثور على أسلوب المحاولة" وهذه طريقة سلكها سارتر ليعلن إلى أى حدّ سيصبح هذا الجنس التعبيرى مركزياً فى كتاباته عَبْرَ ديناميةٍ للتجديد كانت أيضاً شرطاً لإعادة تثمين المحاولة داخل فضاء مَا بَعْدَ الحرب ، الأدبى.

إن المحاولة تكون صنفاً غائماً سيَء التحديد، يستقبل ممارساتٍ نصيَّة جدّ متنوعة. ولكى نقترب من التقاط خصائصها المميزة، يمكن فى المرحلة الأولى أن نضعها فى مُقابل **المقالة**، **والحديث** أو **العرْض الدِّيدَاكْتيكى**: فالمحاولة تختلف عن تلك الأجناس ذات البِنية التَّدْليليّة القوية، بِطابَعها غير النَّسقى، غير الاستقصائى واللاَّ مُتجانس. فضلاً عن ذلك فإن المصطلح الأجناسى " محاولة " يندرج تَحْتَه عادة نوعان من الممارسة النَّصية اللذان لا يمكنهما، قانونياً، أن يْختلطا: **المحاولة المعرفية** أو **التَّجَرِيَّة** ، و**المحاولة الأدبية** أو الحرة.

تقدم المحاولة المعرفية (٣٩) طابعاً تأكيدياً واضحاً. وفيها يكون صوت المتلفِّظ عادة محيَّداً، والنَّبرة اللاَّ شخصية تؤَثِّر على إرادة في التَّوضيع والمَفْهمَة. وإذا كانت المحاولة المعرفية تنزع بذلك إلى تشييد تَمْثيل عام وتجريدى للعالم، فإنه ينقصها مع ذلك ، الكثير حتى تُدرك صرامة العرض النظرىَ ونَسَقيّتَة: فالعقلانية والموضوعية اللَّتان تُبرزهما باستمرار، نَاتِجانِ عن بلاغة المعَايَنة والتباعد عن الشَّخصىّ، وهى بلاغة تنزع إلى إخفاء قُصورها النظرى أو النقدى.

بينما نجد أن المحاولة الأدبية تتحمل مسؤلية المسافة التى تضعها تجاه الخطابات العلمية أو النظرية. وطبقاً للاستعمال الذى مَأْسسَهُ مُونْتينىْ، فإن المحاولة الحرة تشتغل أساساً وفَقّ بلاغة الأنا: إذْ يتقدم المتَلفِّظ على أنه ذاتيةٌ نَشِطة تستكشف العالم انطلاقاً من معيشها وعاطفيَّتها. ولا يُقدِّم فكرها على أنه مُكوِّنٌ، وإنما كأنه بِصدد التَّشكُّل يَخْتبِر إمكاناته تجاه الواقع على هذا النحو، فإن سَيْر محاولةٍ أدبية مُنقَطَعٌ وهو غالباً مُتَعطّف: فالكتابة تُشعرنا بِالتردُّدات والانثناءات والقفزات التى تَسِم فكراً متعرجاً.

وهناك خَاصَّةٌ أَساسية أخرى للمحاولة الحرة، وهى استعدادها **العَبْر - فعْلى**: فالمحاولة التى لا تستلزم صرامةً حجَجيَّة قوية، ولا تطمح

---

(٣٩) Marc Angenot : La Parole Pamphlitaire ; paris ; payot :1982

لأن تكون نسَقيَّة، تستطيع لذلك أن تُوفِّر إمكانية إدماج مختلف صيغ المعرفة والتفكير. هكذا نجد داخلها الأدب يلتقي بالفلسفة ، والوصف الفينومينولوجي قد يفضي إلى اعتبارات سياسية، والانشغال الأخلاقي يستند إلى تأملات جمالية أو بسيكولوجية. نتيجة لذلك المحاولة هي جنس ديناميكيٌّ، مفتوح على استكشاف متعدد الأشكال للواقع: والتأويل داخلها هو دائماً حرٌّ ومُتحرّك، لكنه أيضاً خلاَّق من حيث أنه يُتيح مَدَّ جسور بين أنوا ع من الانشغالات المتمايزة عادةً.

ما يُضفي طابعاً أدبياً على هذا النمط من النصوص، هو الأهمية التي توليها إلى التجربة الحسيَّة وإلى كثافة المعيش العاطفية. وفي المحاولة ، تتولَّى الذاتية تأسيس الرؤية للعالم المقتَرحة، ولا يكفّ المتَلفِّظ عن مَسْرَحَةِ ذاته واستخدامها داخل الكتابة. وهذا يجعلنا ندرك أن المحاولة هي الجنس المفضَّل لدى الكاتب الملتزم : إنه يُخاطر بنفسه كاملة داخل النّص من خلال تركيز اتخاذ مواقفه على ما هو ملموس في العلاقة بالعالم الشخصي، المَوضع.إن الانتقال من المتفرد إلى الكوْني الذي هو أُسُّ مسعى الالتزام، يجد في المحاولة ما يتيح له أن يعبر عن نفسه بِوضوح تامّ؛ وإذا كان الكاتب يتجنب بذلك عيوب الرواية التُّحكمية أو نرجسية السيرة الذاتية، فإنه لا يتخلى مع ذلك عن حِيلَ البلاغة والكتابة التي تأتي بانتظام لتملأ قفزات العقل التي يستند عليها بالضرورة تفكير " يبلغ مثل هذه الدرجة من الذاتية. ومن خلال المحاولة،

يبرز هذا " الحضور الشامل للكاتب فى الكتابة " والذى هو الشرط الأول للالتزام إلاَّ أنه، عندما يرغب الكاتب الملتزم فى اتخاذ موقف أكثر حسماً داخل الساحة السياسية والاجتماعية، فإنه يَتَدحرج، عندئذ، نحو سِجلٍّ آخر هو الخصومة الجِدالية (البُولميك)، ونحو أجناس أخرى من النصوص، فى مُقدَّمها المقالة الهجائية وَ البيان.

٤) المقالة الهجائية والبيان

تُكوِّن المقالة الهجائية والبيان، مع الأهْجوَّة والرسالة المفتوحة والقَدْح والشتيمة، الشكلَيْن الأساسييْن لما يُسمَّى **الخطابات القدحية** أو الخصومية. وهى تمثل بِامتياز، " أدب المعركة " الذى يبدو أن الالتزام يُوصى به، استجابةً لرغبة فى التدخل مباشرة فى النقاش السياسى أو الثقافى. يُضاف إلى ذلك ، وبالتوازى، أن تلك الخطابات تمتلك درجة كبيرة من الأدبية، تجعل من المخاصِم الهجّاء ومحرر البيان كاتبيْن بالمعنى التّام للكلمة.

إن المقالة الهجائية والبيان بسبب انتمائهما إلى نفس الفضاء الخصومى الجدالى، يتقاسمان كثيراً من الملامح المشتركة. أولاً وقبل كل شىء كُلَّ منهما يُكتب " ضدّ " (بدون شك أن هذا الملَمح أقل ظهوراً فى البيان الذى يريد بصفة عامةً أن يؤكد إيجابياً عدداً من القيم، لكن عليه للوصول إلى ذلك أن يمرَّ عبر مناهضة ومعارضة المواقف المنافسة):

يتعلق الأمر بالتعرف على الخصوم وفضح فكرهم على أنه مغلوط أو كاذب، وإعادة إقامة الحقيقة مقابل ما كتبوه وأخيراً هَدْم الخصم وما يُمثله. يَنْتج عن ذلك، أن هذْين الجنسيْن يتميزان غالباً بنفس العدوانية وباستعراض عُنف لفظى يمتَح من سجلاَّت عديدة تمتدّ من الأهجوة والتهجم الشخصى إلى القدح والشتيمة. وأخيراً فإن كلاً منهما يولِّد باتوساً (إثارة انفعال) كارثياً، يضخم فداحة الموقف الحاضر ويشير بكيفية مدعمة إلى استعجال ردّ فعل قوى وجذرى. وفى الوقائع لا يكون دائماً ممكناً التمييز بين مقالة هجائية وبيان: فهذان الجنسان المتقاربان قلما يأخذان شكلْين صافيين، والفروق التى يمكن أن نُقيمها بينهما تعود إلى نماذج مجردة أكثر ممَّا هى ثوابت تجريبية قابلة للملاحظة نَسَقياً.

وفى الكتاب الذى خصصه مارك أنجينو(٤٠) إلى المقالة الهجائية، نجده يميّز هذا الجنس بحزمة من الخصائص المتواترة. أولاها، تتعلق بالمتلفظ بالنص: فالهجاء يتقدم دائماً كأنه فرد معزول ومتوحد ؛ وهو غير موكل من أحد لأخذ الكلمة ولا يدعى أى اختصاص يُخوله القيام بذلك. وحافزه الوحيد يتمثل فى رغبته فى إظهار الصدق فى وجه الكذب الكلى الحضور. والمفارقة هنا، هى أن تلك الحقيقة التى يمتلكها الهَجَّاء مدثرة ببريق البداهة، لا يستطيع تبليغها: فهو وحيد ضد العالم كله، ويتوجه إلى مُرسل إليه غير موجود، وخطابه يُشبه قارورةً أُلقيتْ فى البحر. وإذن فإن

---

(٤٠) مصدر سبق ذكره.

تدخله ينطوى على خطر ولذلك فهو ، بِمعنىً مّا بُطولى: فالهجاء، مثل نبى، يُبشرّ وحده وضد الجميع فى صحراء.

وهذا الموقف يعود إلى كوْن كاتّب المقالة الهجائية يحس بأنه ينتصب ضدَ خدعة مُعمَّمة إنه يعيش فى عالم مقلوب داخله يدعى المزيف أنه حقيقى وحيث القيم مُفسَدَة من لَدْنِ السلطة والمؤسسات ومأساة الهجاء هى أن الكذب الكونى الذى يفضحه يشمل حتى اللغة نفسها : فالكلمات قد تَدهورتْ بالاستعمال الفاسد الذى تتعرض له، ومن كثرة تحميلها عكس ما تعنيه حقيقةً، فإن معناها الأصيل قد ضاع وكاتب مقالة الهجاء يشعر بأن لغته قد سُرقتْ منه وأن الكلمات تخونه باستمرار ومن ثمّ ذلك الإحساس بِالعزلة: فالهجاء يحس بأنه لا يمكن أن يُفهَم وأنّ تَدخَله هو فى آنٍ، مستعجل وغير مُجْد، مادام لا يوجد أحد للاستماع إليه. لذلك فإن رؤيته للعالم هى **غَسَقِيَّة**: فقد فات الأوان، وتَحلُّل القيم تقدَّم إلى درجة أنه لم يعد هناك ما يُفْعَل ، سوى الإعلان بطريقة تنبّؤية عن الكارثة الوشيكة والتى لا مناص منها.

أمام هذا اللاَّ تفاهم العام وهذا التنكر الكونى للحقيقة، فإن كاتب المقالة الهجائية، طلباً للتعويض، يقوم بردّ فعل مزايدٍ فى المغالاة: فَفكْره كُلّيانىّ وإرهابىّ، ومن ثم يَسْتَتبِع أن يتمّ تدمير الخصم. وانطلاقاً من هنا يوجد فى المقالات الهجائية عنف لفظى مستمر وهو بالأخص عنف مُمَسْرح: فجاذبية هذا النمط من النصوص المرْتَابُ فيها والملتبِسة، تأتى من الصوغ الجمالى للعنف الذى تقترحه تلك المقالات والذى يُخفى

أحياناً بعدها الإيديولوجي. (كم من المرات حاول البعض أن يُوحيَ بأن المغالاة غير المحتملة لمعاداة السامية عند سيلين إنما هي في أساسها "أدبية " أكثر مِمَّا هي إيديولوجية ؟). على هذا النحو، تُعبر المقالة الهجائية عن كلام حاقد يتنكر من خلال تمارين أسلوبية وتحطيم منْتَشٍ لفكر الآخر.

أما البيان، فإنه يتميز عن المقالة الهجائية بِكَوْن متَلفِّظة هو، عموماً ذات جماعية : فـ "نحن" المشيرة إلى موقّعي البيانات تريد أن تكون علامة تُحيل إلى مجموعة موحدة عن طريق قَنَاعات متطابقة، هي علامة طائفة انفعالية توَثِّقها نفس الرَفوضات ونفس الأَيْقان. وهذا الطابع الحمْي للبيان ، يكرّس سلطة الآراء التي يعرضها ويشرح أنه في القرن العشرين ومع ظهور السريالية، أصبح البيان، بِامتياز، مجالاً للتصريحات أو المطالبات الطلائعية، سواء كانت ذات طبيعة جمالية أو سبقَها . معنى ذلك أن البيان يقتسم مع المقالة الهجائية النَّبْرة العدائية، والعنف تجاه الأخصام، وبدرجة أقل الرؤية الغَسَقية للعالم : إنه أيضاً يقوم بِردّ فعل على إلحاحية اللحظة، لكنّ مُعارضته لا تصدر عن إدانة مُعمَّمة للحاضر قَدْر ما تصدر عن إرادة في **القطيعة** مع ما سبق.

وخلافاً للمقالة الهجائية، يعلن البيان بِوضوح عن الأطروحة التي يُساندها وينشرها عَبْرَ بِنية تدليلية صريحة : إنه يعرض علانية الموقف الذي يدافع عنه والذي يجعله معارضاً للمواقف المنافسة، وذلك باللجوء إلى بَرْهنة منهجية ومستمرة وينتج عن ذلك أن مُتلقّي البيان مُعيَّن جهاراً

ويوجد فى الواقع وجوداً مزدوجاً : فهو يمثل فى الآن نفسه الذى أو الذين يعارضهم مُوقِّعو البيان، ويمثل أولائك الذين يريد الموقِّعون كَسْبَهم لدَعْم قضيتهم. بعبارة ثانية، فإن قارئ البيان مُرغَم على اختيار مُعَسْكره: فالمواقف المتصارعة قد قُدّمت إليه بوضوح، وعليه أن يتموضّع بالنسبة إليها وأن يُحدد فعله على ضَوْئها.

قد يبدو البيان، من بعض الجوانب، وكأنه الجنس التعبيرى الذى يتحتَّم على كل الأدب الملتزم أن يُوجَد من خلاله تفضيلاً . وبالفعل فالمعنى الحرفى للكلمة يعنى أن هذا النمط النَّصى " يُبيِّن الحقيقة "، أى يُظهرها للعيان، **ويكشفها** بالمعنى الذى يعطيه سارتر لهذه الكلمة (انظر الفصل السابق) . فضلاً عن ذلك، يريد البيان أن يكون بَرْهَنة عمومية وجماعية تسجل عزمَ والتحامَ مجموعةٍ عازمة بقوة على نُصرة وجهات نظرها. وأخيراً فإن البيان يدفع مُتلقّيه إلى الاختيار والفعل: فهو، إذاً، بامتياز أدب ملتزم و " مُلزم "، يجعل من نفسه قوةً فاعلة وفعالة بطريقة ملموسة.

لقد قيل، مع ذلك بأن الفرق بين المقالة الهجائية والبيان هى أحياناً فُروق دقيقة ، وحاول البعض أيضاً أن يُمايز بين هذين الجنسيْن على أسس إيديولوجية: فيكون الجنس الأول حكراً على اليمين، بينما الثانى يَبْرز أكثر عند اليسار صحيح أنه توجد، بفرنسا، تقاليد غنية للمقالة الهجائية عند اليمين، من دْريمون وباريس وليون دوديه إلى سلين وروجى نمْيِى وجاك لوران، وقد توسَّعت ونَمْت بكيفية شبه مستمرة منذ قضية

دريفوس. وصحيح أيضاً أن بعض الثوابت الأجناسية تجعل من المقالة الهجائية شكلاً ذا إيحاءات مُحافظة: فالضَّغينة ومهاجمة العالم الحديث أو فساد القيم، والحنين إلى الماضي بوصفه عصراً ذهبياً الخ. ، كل هذه الملامح تُهيئ المقالة الهجائية لأن تحمل خطاباً رجعياً لكن النزعة العامة لا يمكن بأى حال، أن تُعْتَبر بمثابة قاعدة؛ وسنجد فى اليسار بعض المقالات الهجائية : مثل " إنى أتَّهم " لزُولا، و " عدَن العربية " لبول نيزان، و" موت الفكر البورجوازى " لإمانويل بيِرل، بدون أن نَعدّ بعض النصوص السريالية (**بؤس الشعر، جثة، الخ...**)

إن البيان كثيراً ما كان مجالاً لاتخاذ مواقف تقدميّة: من **بيان المثقفين** سنة ١٨٩٨ المناصر لدريفوس، إلى **بيان ١٢١** الصادر فى ١٩٦٠ ضد حرب الجزائر ، مروراً **بنداء إلى العمال** الذى سيمهِّد لتكوين لجنة يقظة المثقفين المعادين للفاشيشتية سنة ١٩٣٤ ، نجد أن كُتاب ومثقفى اليسار كثيراً ما التقوا فى هذه التصريحات. يُضاف إلى ذلك، أن البيان قد أصبح أيضاً مجالاً تؤكد فى الطلائع الأدبية والفنية وجودها . إلاَّ أنه لا يمكن أن نغفل كَوْنَ اليمين يمتلك أيضاً تقاليده (ضدّ) البيانية، والتى ظهرت منذ قضية دريفوس وامتدَّت إلى أحداث الجزائر.

٥) بين البلاغة والبرغمالتية

من خلال استعراض سريع لمِرْوحة الأجناس التى هى رَهْن إشارة الكاتب الملتزم، أوْضحنا ما هو التنوُّع الممكن لتدخّلاته وللمستويات التى يمكنها أنْ تستعملها: مخاطبة فكر القارئ النقدى، أو إرادة فَرض معنىً

مكرور ومحدد سلفاً، عليه : إدخال الذات ومسرحتُها أو تحييد المتلفظ؛ اتخاذ موقف جِدالى بِاسم طائفة لها وجهات نظر وآراء، أو على العكس بدون أى تفويض سوى ذاك الذى يُعطيه لنفسه فَرْدٌ متوحِّد، مقتنع بأنه يملك الحقيقة. ولأن جميع هذه الوظائف والسجلات لها اعتبار عند الكاتب، فإنه لا يجب الظَّنُّ بأنها تعبر عن نفسها منعزلةً ومن خلال أشكال خالصة. فالمحكىّ يستطيع أن يتوجّه إلى حرية التحليل لدى القارئ ، لكن مع تقديم مظاهر تدليلية؛ بينما الرواية الأكثر سلطويةً لا تتوصَّل قط إلى تثبيت المعنى المكرر الذى تسعى إليه. كذلك، فى محاولة، يمكن أن تتعاقب السجلات الأكثر بُعداً عن الذات وأيضاً الأكثر ذاتية، والتفكير الأكثر تجريداً ،ظاهرياً، يمكن أن يأخذ، بدون شعور، وِجْهةً بوليميكية.

لقد ناقشت الفصول السابقة، بِغزارة، " ما الأدب؟ " من حيث المضمون. لكننا يمكن أن نكمل تلك القراءة بِتحليل شكلى للنص يكون مُجدياً. ذلك أن النبرة المهيمنة فى ذلك الكتاب هى نَبْرة لاَ شخصية، تدليلية ودوغماتية، إلاَّ أنه يجب الانتباه إلى أن هذه المحاولة تُبرِّر اتخاذ مواقفها الأدبية بِاللجوء الصريح إلى تجربة ما قبل الحرب العالمية الثانية وإلى الاحتلال الذى تَرِد أوصافه دائماً مبالغاً فيها إلى حدٍّ ما . كذلك، على رغم الاستعمال لغاياتٍ حُجَجيَّة لجهاز مفهومِيّ كامل مُستعارٍ من الفلسفة، فإن هذه المحاولة نفسها (ما الأدب؟) مُختَرَقَة كثيراً بمجموعة من الاستعارات المتواتِرة التى تنزع إلى توحيد مقترحات تكون مشتَّتة

أحياناً ويصعب التوفيق بينها. طَوْراً استحضار ميراث المقاومة الجماعى وأخيراً، إذا كان سارتر يستعمل فى بعض المواضع نبرات هجائية ليُهاجم أدباً معيَّناً بِالتخلّى عن مسؤولياته ،فإنه يمكن أن نقرأ، بالأخص، كل الجزء الأخير لهذا النّص على أنه بيان يفضح إحراجات أدب ما قبل الحرب، ويقترح برنامجاً حقيقياً للمستقبل.

كل ما تقدم يُبيِّن أنه إذا كان الأدب الملتزم يهدف إلى نوع من الشفافية، فإننا لا نستطيع أن نقرأه فقط من زاوية المَضمون: لا يمكننا ، هنا ،أن نستغنى عن تحليل من نمطٍ إستتيقى أو شكلىّ. وبالأخص، فإن التحليل البلاغىّ يحتفظ بكل بُروزه وأهميته: فالكاتب الملتزم متمكّن تماماً من قواعد الخطاب الإقناعي ويستخدم بِوعيٍ كبير جميع المصادر البرهانية التى تعرفتْ عليها البلاغة الكلاسيكية. وقراءة من هذا النمط، ستجد فائدة فى أن تُكمَل بِتحليل **ذرائعي**(براغماتى): فلأنّ الأدب الملتزم يريد أن يكون قوة فاعلة وينزع إلى فعالية ملموسة، ولأنه بعبارة ثانية يفكر فى نفسه كأنه فِعل حقيقى، فإنه يُقدِّم طابعاً **مناجزاً** يجب أن نأخذه فى الاعتبار ؛ ولأنه يريد أن يكون أدباً " مُلتزماً " ،فإنه يبحث أيضاً عن علاقة تبادلٍ بين الكاتب والقارئ، وهى علاقة قابلة أيضاً لوصفٍ من منظور برغماتى. ولا شك أن هذه المقاربة المزدوجة تنزع إلى أن تُزحزح قليلاً الأرض التى يتمُّ فوقها توسيع التحليل الأدبى والتى ترتكز، تقليدياً على أشكال روائية أو شعرية مُقَنَّنة، إلاَّ أن هذه الزحزحة تأخذ جيداً فى الاعتبار الحركة النابذة التى تُحرك الأدب الملتزم وتكوِّن، فى النهاية، تَفرُّدَهُ.

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE

Sur la littérature engagée, et les débats qu'elle a suscités dans l'après-guerre, on renverra aux « grands textes » évoqués tout au long de cette première partie :

SARTRE (Jean-Paul), 1948a : *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

SARTRE (Jean-Paul), 1948b : *Situations, II*, Paris, Gallimard. [Comprend *Qu'est-ce que la littérature ?*, précédé de plusieurs articles importants (« Présentation des *Temps modernes* », « La nationalisation de la littérature ») que l'édition « Folio essais » n'a pas reproduits.]

BARTHES (Roland), 1953 : *Le Degré zéro de l'écriture* (suivi de *Nouveaux Essais critiques*), Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1972.

BARTHES (Roland), 1964 : *Essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1981.

ÉTIEMBLE (René), 1955 : *Hygiène des lettres, II : Littérature dégagée (1942-1953)*, Paris, Gallimard. [Recueil d'articles peu évoqué dans les pages qui précèdent, mais représentant une des formulations majeures du refus de l'engagement dans l'après-guerre.]

CAMUS (Albert), 1965 : *Discours de Suède*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ». [Discours prononcés par l'auteur à l'occasion de la réception de son prix Nobel en 1957.]

Pour une approche générale du fait littéraire, tel que la modernité l'a institué et organisé, on se reportera à :

BOURDIEU (Pierre), 1992 : *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Libre examen ».

DUBOIS (Jacques), 1986 : *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, coll. « Dossiers Média ».

Sur la question des intellectuels et de leur rôle social :

CHARLE (Christophe), 1990 : *Naissance des « intellectuels » (1880-1900)*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le sens commun ».

Sur les genres littéraires engagés :

ANGENOT (Marc), 1982 : *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot. [Excellent ouvrage qui, outre une analyse très complète du pamphlet, propose une éclairante typologie des genres représentatifs de la « littérature d'idées ».]

SULEIMAN (Susan RUBIN), 1983 : *Le Roman à thèse ou l'Autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983. [Ouvrage de référence sur le sujet, qui en outre analyse longuement des textes de Barrès, Nizan, Aragon ou Sartre.]

الجزء الثانى

الوجوهُ الوصيَّة على الالتزام

إذا كان الأدب الملتزم مثلما حاولنا تحديده فى الصفحات السالفة، يكوّن ظاهرة حديثة، فإن **أدب الالتزام** قد وُجد دائماً ومن خلال أشكال عديدة: شعر احتفالى، هيستوغرافيا (التاريخ الرسمى) مادِحة لمآثر الملوك.، أدب دينىّ دعائىّ، وأيضاً نصوص المعارك والمنازعات ، المقالات الهِجائية، والساخرة، قصائد الاستهْزاء، الكوميديا، إلخ..... والزعْم بالإحاطة بِمثل هذا الإنتاج الذى لا يتوفّر على الوحدة والالتحام إلاّ مِنْ خلال سحر السِّمة والتّسميِات، إنما هو ضَرْبٌ من الطموح القَليل الجدوَى: ذلك أنّنا لن نتمكن قط من الإحاطة به، ونظلُّ مهدَّدين بِتَراجُع لا يتوقَّف عند حد، لن يسمح لنا أبداً بالوصول إلى استخلاصات.

نأخذ مثلاً من القرن السابع عشر، نستحضره فقط من خلال باسكال: فإذا كانت "مُذكرات " الكاردينال دُو رِيتز عملاً سياسياً مُؤكَّداً، فإن " الطبائع " ل: لاَبْرِيير أو " الحكايات الخُرافية " ل: لافونتين، فى

مجموعها، لا يَقلاَّن فى طابعهما السياسى عن تلك " المذكرات ". وماذا نقول عن مسرح موليير أو تراجيديات راسين؟ إن المجتمع الكلاسيكى برمّته يقبل على مُشاهدتهما. بل ويمكن أن نذهب إلى حدّ استحضار خصومة القُدماء والمحدَثين: فَرِهاناتها العميقة تتعدّى مجرد النقاش الإستتيقى وتُلامس الفلسفة والسياسة (الرؤية إلى التاريخ ، قُدرة الحاضر على التّساوى بالماضى، التوزيع العادل أو غير العادل للموهبة بين الناس الخ.). إلى حدٍّ مّا، فإن كل شىء يصلح طحيناً فى مطحنة الالتزام مادام الأدب السابِق عن الحداثة هو فى علاقة وثيقة بالمجتمع الذى يندرج فيه.

وإذاً، فإن الصفحات التّالية لا تقصد مطلقاً إلى تقديم جَرْدٍ استقصائى. إنها، وسط القارّة التى يكوِّنها أدب الالتزام، تقوم باختيارات قد تبدو عن حقّ، مُنحازة أو مُختَزِلة، وفقيرة فى جميع الحالات نظراً لتنوّع وأهمية الظاهرات والأعمال المتوفِّرة. فعلاً، لماذا نتوقّف عند فولتير ونترك جانباً دِيدرو، وروسو، أو مشروعاً ثقافياً له اعتبار كبير مثل الأنسيكلوبيديا؟ لماذا أيضاً نستحضر هيجو وحده بينما الرومانسية الفرنسية تقترح وجوهاً جدّ مُتباينة وغنيّة مثل لامرتين أو جورج صاند؟ ذلك أن الأمر لا يتعلق فى الصفحات التالية بإعادة كتابة تاريخ تلك الفترات الأدبية المختلفة. إننا سنقترح، بِالأحرى من خلال بعض الوجوه الرّاجحة، تحديد منظور تجاه إشكالية الالتزام الحديثة. وهذا تحيُّز منّا

للاقتصاد والالتحام وهو الطريقة الوحيدة في نظرنا لإدراج مسألة الالتزام الأدبى ضمن ديمومة تاريخية موسعة وممتدة.

من هذا المنظور، اخترنا أربع لحظات: الفترة الكلاسيكية من خلال باسكال، وفترة الأنوار من خلال فولتير، وما قبل الرومانسية مع جيرمين دوستال و شاتوبريان، والرومانسية مع فيكتور هيجو. إلاً أن هذا الاختيار لم يتم، مع ذلك، صدفةً. ففى كل حالة، يتعلق الأمر بإبراز تمثيل معيَّن يتصوره الكاتب عن رسالته الاجتماعية أو دوره السياسى؛ ومعظم هؤلاء الكُتاب يظهرون ذلك التمثيل بتآنٍ فى أعمالهم الأدبية ومن خلال مداخلات عمومية أصبحت منعطفاً تاريخياً: فباسكال خاض مُخاصمة الجانسينية من خلال **الريفيات** **Les Provinciales**؛ ويبرز اسم فولتير فى قضية كَالاَ. وعلى رغم أن جرْمِينْ دوستال وشاتوبريان مُتنافسان، فإنهما كانا خصمين لَدودَيْن لِنَابوليون ؛ وأخيراً هيجو الذى لم يعثر على نفسه إلاَّ فى المنفَى النَّاجم عن معارضته للأمبراطورية الثانية. وبِطرقٍ مختلفة سنُفَصلّها لاحقاً، أقامت اللحظات الأربع التى اخترناها، علاقات دالَّةً أيضاً مع الأدب الملتزِم كما مُورِسَ ونظِّر له فى القرن العشرين . فَكُتَّابُ مثل باسكال وفولتير أو هيجو، تظهر أسماؤهم بانتظام فى الخطاب الحديث المتصل بالالتزام: إنهم يضطلعون بِدوْر الوجوه المرجعية التى تُبرِّر تزكيتها مواقف الكُتاب الملتزمين الذين يشعرون، على هذا النَّحو، أنهم ورَثَة " تقليدٍ " موغل فى الماضى عملت الحداثة، بِطريقة مَا، على

وضعه بين قوسيْن. ومن هنا فإن النَّظر إلى هؤلاء الكُتاب وتثمين أفعالهم بل وحتى أَمْثَلَة الدَّور الذى لعبوه، هى مُكوِّن أساس فى نسق التمثيل الخاص بالأدب الملتزم.

مع ذلك، إذا كانت تلك الوجوه الوَصيَّة تَفْتن أو تُغضب كاتبَ القرن العشرين المهموم بالمشاركة فى النقاش السياسى ، فإننا لا نستطيع إخفاء المسافة التى تفصله عن تلك النماذج. وبالفعل ، فَإن كل واحدة من اللحظات التى عَزلْناها، تتميز بمفهوم خاص للأدب ولوظيفة الكاتب الاجتماعية. وهذا يعنى ، إلى حدّ بعيد، أننا إذا جعلنا من باسكال أو هيجو كاتبيْن ملتزميْن بنفس الصفة التى نعطيها لمالرو أو سارتر ، فإن ذلك سينطوى على مُغالطة تاريخية ولنْ يستقيم إلاَّ شريطةَ أن نُبيِّن ، بِالتَّوازى، إلى أى حدّ يختلف التمثيل والتجربة اللذان يَمتلكهما الأوائل عن الأدب عن نظيريْهما عند الأواخر. بِمُراعاة هذا الشرط، يأخذ التَّقريب معنىً ويصبح مفيداً: فالإحالة على المأسوى الباسكالى، وأمثلة عصر الأنوار الذهبى، واستحالة بَعث أدب جمهورىّ أصيل، أو إعادة النظر فى كَهَنُوت الشاعر الرومانسى، تُكوِّن كلها نُقَط استدلال وتعرُّف، من خلالها يحدد الأدب الملتزم نفسه بما لَهُ من خصوصية نوعية فيما هو يسعى إلى الاندراج ضمن استمراريةِ تقليدٍ وميراث.

الفصل السابع
باسكال أو: باتوس الالتزام

فى مَدْفن عظماء الالتزام الحديث، يحتلّ باسكال مكانة بارزة. فعلاً ، إنه بالنسبة لكُتاب منطقة النفوذ الوجودية، وَجْهٌ مرجعيٌّ يُشكِّل فكره ضمنياً، خلفيةَ الخطاب الذى يُنتجونه عن ممارستهم. وكان الباحث إيتيامبل أول مَنْ أبرز بِوضوح الأساس البّاسكالى للمفهوم السارترى للالتزام:

" كنتُ بِصدد مراجعة قاموسى الصغير، عندما وضعت الصدفةُ تحت نظرى ثلاثة أسْطر لجان بول سارتر: " فعلاً بالنسبة لنا، ليس الكاتب عذراًء بتولاً ولا نبيّاً إنه معنىٌّ بالأمر **il est dans le coup** مهما فَعَل ، وهو مَوْسوم ومعرض للخطر حتى وهو فى مَعْزِله الأبعد" . أن يكون المرء معنياً بِالأمر، داخل الحمّام. تعرّفتُ هنا، تقريباً على كلمة بْليز باسكال: " نَحن مُبْحِرونَ " (٤١).

---

(٤١) وَرَد فى كتاب سارتر " ما الأدب؟ "، ص. ٨٣ ، سنة ١٩٤٨ ، غاليمار.

ومثل كامو فى " خطاب السويد " قَبِل سارتر هذه المُمَاثَلة بين فكر باسكال ومذهب الالتزام الوجودى، بل إنه ذهب إلى حدِّ القول بِأنَّ التاريخ قد جعل منه ومن جيْله، كُتاباً " جانسينيست " بدلاً من "جزْويت"(٤٢) وهذه الإحالة المتكتِّمة، ولكن المستمرة، على باسكال عقبِ ما بعد الحرب العالمية مُباشرةً لا تعود إلى ميراثٍ مباشر مأخوذ على العاتق بِما هو عليه، وإنما ترجع بِالأحرى إلى الإمكانية التى يُوفرها الفكر الباسكالى المستحضر بِطريقة مصطَنَعة فى استْشارة خطاب انفعالى Pathos للالتزام هو ضَرورىّ عند " الصَّوْغ الأدبى ".

١- بَّاسكال وجودى ؟

إن الأسباب المبرِّرة لافْتِتَانِ الأدباء الملتزمين بِبسكال عديدة ، إلاَّ أنها تبدو راسخةً إلى اليوم بِالقدر الكافى الذى يجعل كل كتاب تركيبىّ مُخصَّص لصاحب الأفكار، يتناول فى لحظة مَّا " وجوديةَ باسكال "(٤٣). وقبل أن نتطرق للموضوع فى عمقه ، يُستحسَن أن نشير إلى أنّ جاذبية باسكال مارستْ مفعولها فى عدَّة اتجاهات : أولاً، هذا الكاتب هو كلاسيكى فى المناهج المدرسية ويُسهم فى تكوين جميع التلاميذ، ومِنْ ثَمّ

---

(٤٢) م‌م ص. ٢٢٢ .

(٤٣) انظر مثلاً : Blaude genet Hotier Paris 1870 Pascal; Pevsées : , 1993 .

فإنه يشكل أفقاً مرجعياً مشتركاً يسهل استحضاره. فضلاً عن ذلك فإن الأفكار، بشكلها الشذّرى، تقدّم مظهراً مُنتخَباً (أو نثولوجياً) يُسهل القراءات الجزئية للكتاب وغالباً ما يَقصر معرفة هذا الكاتب فى بعض المقاطع الكبيرة المتكررة والمتشابهة دوماً. (وهذا نقص لن نتلافاه حقيقة فيما بعد) . يُضاف إلى ذلك أن صورة باسكال قد تمت أمثلتها بِنوعٍ من المجاملة: فهو الطّفل المعجزة ذو الصّحة الهشّة ويُجسد قليلاً أو كثيراً تلك " العبقرية المتألّمة " التى يطيب لميثولوجيا رومانسية أدبية أن تَرعاها.

بالنسبة لكاتب مثل سارتر، فإن باسكال هو فضلاً عن ذلك " مفكر شامل "، فهو، فى آنٍ، رجل علم وفلسفة يسعى إلى ملاءمة العقلانية والتجربة المحسوسة وتعاليم الإيمان. إنه كاتب كلاسيكى وقوىّ أيضاً. وقادر على الالتزام، أى أن يضع موهبته فى خدمة قضية يرى من الضرورى الدفاع عنها. فى تَجاوبٍ مع هذه الأمثلة ، نجد طريقةَ صُنع **الأفكار** نفسها والتى هى كتاب غير مكتمل أُلف من مجموعة ملاحظات ومسودّات تحضريّة لكتاب : **دفاع عن المسيحيّة**: وهذا الطّابع ذو الفَجوات والمتناثر لِلكتاب يندمج بِسهولة فى إِستتيقا حديثة تقوم على الشذّرة وما لم يَنْتَه، وهى إِستيقا يكمن جزء كبير من **فتنتها** فى ما تُقدمه منْ حرية التأويل مُتيحة للشّارح أن "يفكْرِ مع" الكاتب بدلاً من أن يفكّر تَبَعاً له.

مع ذلك، بعيداً عن تأثيرات القراءة المستَنْتَجَة من التقاليد المدرسية ومن "الحداثة" الباسكالية المزعومة، يجب تسجيل عدد من التواطؤات بين فكر باسكال والوجودية التى لعب مُكوِّنها المسيحى (جاك ماريتان، جابرييل مارسيل، إمانييل مونْيى) دوراً هامّاً فى إدماج الثيمات الباسكالية فى تيَّار الفكر الذى كان قَيْد التشكّل آنذاك. وعلينا أن نُضيف بأنه خلال ما بين الحربين، كان التشبُّع الباسكالى يتعدَّى ذلك التيار الفلسفى: فَروايات كاتبٍ عميق الكاثوليكية مثل فرانسوا مورياك، مثلاً تُقدم رؤية للعالم وصِفَتْ بِالجانسينية.

عودةً إلى الوجودية، نُسجل أولاً كون الإحالة على باسكال تعتمد على تقارب فى المواقف الفلسفية: فى الحالتَيْن معاً، يتعلّق الأمر بِتركيز التفكير على التجربة المحسوسة واعتبار كثافتها الوجودية. بطبيعة الحال لا يعنى ذلك، مناهضةَ حقوقِ ما هو عقلى وإنما بِالأحرى، إعادة تقييمها من خلال إبراز المعيش والبُعْدِ العاطفى الذى ينطوى عليه كل جَهْد للمعرفة ينتج عن ذلك أيضاً خطابٌ داخلَه يتَبدَّى وينكشف شخص المفكِّر نفسه، وهذا ما يكِّون ، جزْئياً، أصالةَ الوجودية منذ كِيرْكيجارد: من هذه الزاوية، تقدم **الأفكار** (لِباسكال) أيضاً نماذج جيدة عن الإخراج، بواسطة الكتابة، لشخص الفيلسوف (لِنتذكَّر فقط استعمالات ضمير المتكلم " Je شبه الأوتوبيوغرافية ، فى **الأفكار**).

لكن التَّصادى الوثيق بين الأفكار والوجودية إنما يتمّ على مستوى

رؤية الإنسان والمزج المفارق للعظمة بِالدَّناءة، المميِّزيْن **الأفكار**: فالإنسان مأخوذاً بين لاَنِهائييْن (العظمة والصِّغَر) يحتلّ داخل الكون وضعاً وسطاً وغير مُريح، يحكم عليه بِغايةٍ مأسوية: عاجزاً عن إدراك الكبير بما لا نهاية له، والصغير بما لا نهاية له ، يكون هذا الإنسان محكوماً عليه أن يدور ويَدْرَج وحيداً متروكاً داخل عالم يَنِد عنه معناه:

" إذْ فى نهاية الأمر، ما الإنسان داخل الطبيعة؟ عَدَمٌ تجاه اللاَّنهائى، وكل تجاه العدم، وسط بين لاَ شيء وَكُلٍّ. بعيداً إلى ما لا نهاية عن فَهْم الطرفيْن الأَقصييَيْن، تظلّ غاية الأشياء ومبادؤها بالنسبة إليه مُختفية داخل سرٍّ مُحكَم لا سبيل إلى ارتيادِه (...) ماذا يفعل (الإنسان) إذاً، سوى أَن يلمح مظهراً مّا من وسط الأشياء وهو فى يأس أَبدىّ من أن يُبصر لا مبدأها ، ولا غايتها " (الأفكار، ص ٧٢).

يبقى مع ذلك، أنه، من عمق ذلك "البؤس" للشَّرط البشرى، تنبثق عظمة متفرِّدة هى عظمة الفكر:

" ما الإنسان سوى قَصَبة هى الأضعف فى الطبيعة؛ إلاَّ أنها قصبة مُفكِّرة. ولا ينبغى أن يتسلح الكون قاطبةً لِسَحْقها: فَبُخار أو قطرة ماء، يكفيان لِقَتلها. لكن، عندما سيسحقها الكون، سيكون الإنسان أكثر نُبلاً مِنَ الذى قَتَله لأنه يعرف أنه يموت بينما الكون لا يعلم شيئاً عن الميْزة التى يتفوَّق بها على الإنسان " (الأفكار، ص ٣٤٧).

إن هذه الكرامة المأسوية التى يُوفّرها للإنسان الوعيُ التأملى لشقائه، تَستثير باتوساً سيستخدمه كامو، من بين كُتاب آخرين منْ عصره، بِوَفْرةٍ لنشر مفهومه الخاص عن العبث. مَبْنياً على ازدواجية الروح والجسد، فإن هذا الامتياز الممنوح للفكر من لَدُنِ باسكال، ليس مطلقاً بالتأكيد: فالإنسان الذى هو، فى آنٍ، مادىّ وروحى، لا يمكنه أن يعرف كلَّ شيء وفهْمُه محدود ، إلاّ أن وَعْيَه لنفسه فى التَّرْك والبؤس هو علامة عظمته ما دامت تؤثر على قدرته على أن ينتزع ذاته من الجمود والكثافة اللذين يُميّزان المادَّة. ولا شك أن صورة " القَصَبة المفكرة " هى جدّ معروفة ومستعملة لدرجة أننا نستطيع اليوم أن نقولَها كلَّ شيء؛ لكنها مع ذلك تنزع إلى التِقاءِ ملمح نَمَطِيٍّ من الفلسفة السارترية والوجودية بِصفة عامَّة : وهو المبالغة فى تثمين طابع مُميِّز لخطاب ثقافى يحمل على الظنِّ بِوجود فعالية ملموسة لمعرفة الذات، وبالأخص الاعتقاد فى قدرتها على تحرير الإنسان من كل من يَسْتَلبه.

ويمكن استكمال هذه اللَّوحة بأن نقترح أيضاً بعض المقارنات الإضافية بين باسكال والوجودية : فالحصَر النفسى للأول، يقترب كثيراً من القلق المبرَّز عند الثانية. كذلك فإن السأم الباسكالى، وهو شعور يغدو معه الإنسان تقريباً وكأنه يواجه فيزيقياً نقْصَه وعُزلته، يستحضر لدْينا الغثيان السارترى الذى هو " مذاق الوجود فاقد الطَّعم " والذى يَسْتبق استيعاَبنا لِعَرَضيَّتنا وتَنَاهِينا . وأخيراً، فإن الأهمية التى يُوليها باسكال

لحبّ الذات ولِ " التّسلية " المعتبَرَيْن بمثابة وسيلتَيْن يَنْخدِع بهما الإنسان عن نفسه ويصرفانه عن التفكير فى " الشقاء الطبيعى لِشَرطنا الضعيف، الهالك" (الأفكار) تجد ما يُعادلها فى " سُوء النيَّة " السارترية التى هى أيضاً طريقة للكذب على النّفس بِهَدف إخفاء حقيقة موقفها.

فى الأخير، تجب الإشارة إلى أن باسكال يتحدث، بخصوص الإنسان ،عن "قدرة فارغة" ،أى عن تطلع نَهِمٍ إلى السعادة والخير والحقيقة هو حسب رأيه بَصْمة عن الحالة الفردَوْسية التى حُرِمَ الإنسان منها بِسبب الخطيئة الأصْليّة. ومن الصعب العثور على مثل هذا الرأى عند الوجوديين إلاّ إذا ما خلّصنا تلك " القدرة الفارغة" من أسسها الثيولوجية، فعندئذ نجدها تتطابق جيداً مع الفكرة السارترية عن الوعى بِوصفة تَعْديماً: فقد اقترح سارتر وهو يعيد التفكير فى ثنائية الروح والجسد الكلاسيكية ، التّمييز بين منطقتين للكينونة، الوجود فى ذاته، والوجود لذاته. وهذا المصطلح الأخير يطابق الوعى الذى ليس له عند سارتر محتوىً مسبق، بل إنه يتحدد بوصفه قدرةً لِنَفْى المعطى، وكحركةٍ تَعديمٍ مستمرة. وبواسطة ممارسة الوعى لعمل النّفى، يستطيع الإنسان أن ينتزع نفسه من تَنَاهى الكينونة،وهو ما يعنى أنه يمارس حريته. وفى هذا الجانب تتحوّل " القدرة الفارغة " الباسكالية مع الوجودية إلى حريّة، حريّة مُنَاهضة المعطى ،وإذن هى أيضاً حرية إعطاء معنىً للعالم داخل كَوْنٍ لا يضمنه أَوْ يُبرِّره أى مَحْفَل للتّعالى .

هذا التَّقريب الأخير يسمح بإدراك حدود قراءة باسكال قراءةً مقيَّسةً على الوجودية : فسارتر أَوْ كامو لا يكونان باسكاليَيْن إلاّ شريطة أن نُعَلمِنَ فكر باسكال ونَفْصل رؤيته إلى الإنسان عن أسسها الميتافيزيقية واللاّ هوتية؛ وباختصار، إلاّ إذا تظاهرنا بِنسْيان كَوْن **الأفكار** هو كتاب كان يُشكِّل الملف التَّحضيرى لكتاب **دفاع عن المسيحية** الذى كتَبَه لِغَيْر المؤمنين. وبالفعل، فإن التشاؤم الباسكالى لا يأخذ معناه إلاّ بالنسبة ل " بؤس الإنسان بدون إلاه " وبالنسبة لذلك التطلع الفارغ الذى لا يمكن أن يُرضيَه سوى الحضور الربَّانى. ومنذ ذاك، فإن أونطولوجيا باسكال هى مختلفة جذرياً عن أنطولوجيا الوجوديين: فعلى عكس ما يصادره العبث عند كامو فإنّ العالم ليس خالياً من المعنى بطريقة لا علاج لها، بل هو بالأحرى غير مفهوم بالنسبة لإنسان محروم من الله ولنفس السبب، لا يعود إلى الإنسان أن يحدد معنى وجوده عن طريق الاختيار الحرّ لمشروعه (كما يرى سارتر) مادامت الخطة الإلاهية قد تنبّأت بِمكانِ كلٍّ واحد وثبَّتتْ للجميع " طبيعة بشرية " ، أَىْ جوهراً ومنذ ذاك ، فإن مكان الحرية هو الذى يجد نفسه مُزَحْزحاً: إذْ ليس له عند باسكال الأولوية التى تُعطيها إياه الوجودية. إنه يتطابق بِالأحرى مع القبول المتحمس وبدون تحفُّظ الذى يُسجله الإنسان تجاه الخطَّة الإلاهية .

نرى على هذا النَّحو، إلى أى حدّ تَغْدَو الإحالة على باسكال، لكى

تكون فعّالة ، مُضْمَرة وجزئية: فالكفالة الباسكالية لا تشتغل بالنسبة الوجودية إلاَّ شريطة ألا تُعبِّئ سوى بعْدها المأسوى وأن تَفْصله عن أسُسه اللاَّ هوتية. ونفس الشيء ينطبق تماماً على مسألة الرِّهان الذى ،كما أوضحنا عند البدء كثيراً ما استُخدم لِتبرير الالتزام. ولم يحتفظ الأدب الملتزم في نهاية الأمر ، من التحليل الباسكالى للمسألة، بِسوَى الفقرة التَّالية: " لكن يجب أن نُراهن؛ وهذا ليس أمراً طوعياً ، إنكم مُبْجرون. فأى واحد مِنْ هذين الطَّرفيْن ستَتْبعون إِذن؟على كل حال، مادام يجب الاختيار (...)" (الأفكار، ص. ٢٣٣).

صحيح أن باسكال يُبرز، كَونَ حضور الإنسان فى العالم يُعرِّضُه للشُّبهة بِطريقة لا علاج لها ويضطره إلى أن يختار ، وهو ما يلتقى فعلاً مع دَحْض سارتر للتخلُّص من الالتزام. لكن هذا الاستعمال لباسكال لا يكون صالحاً إلاَّ شريطةَ تجريد تلك الفقرة من مجموع التحليل الذى يسندها وتَجاهُل شيئيْن: أولاً، أن الرِّهان يتوجّه إلى اللاَّ مُؤْمنين وأن باسكال لا يجعل منه أبداً طريقة أولى للوصول إلى الإيمان (على العكس، إنه يفضّل فضائل الوحى)؛ وثانياً فإن بقية التحليل تعتمد قبل كل شيء على حساب الاحتمالات وتَفْحَصُ عدمَ تَناسب حظوظ الرِّبح والخسارة قياساً إلى الرِّهان البَدْئى (حياة بشرية) حسب أن نختار الإيمان أوْ لا. وإذن فنحن بعيدون عن المقتضَى الأخلاقى الذى يوجّه الالتزام: إن باسكال يعرض تفكيراً احتمالياً محضاً جدّ بعيد عن

الاقتضاء الأخلاقى للمسؤولية و لتحقيق الذات الذى يوجّه ضرورة الاختيار فى المذهب السارترى.

يبقَى أن التشاؤم الباسكالى، مُضافاً إلى ممارسة فلسفية مُتنبِّهة للتجربة الملموسة للذَّات المفكِّرة، يُنتج باتوساً متقشِّفاً، وقُوراً، مصنوعاً جيّداً لُملاقاة الاقتضاءات الأدبية للوجودية ومفهومها عن الالتزام. ومن إعادة وَضْع المأسوى الباسكالى في سياقه، فإنه يأخذ فضلاً عن ذلك ، معنىً آخر.

٢- المأسوى الباسكالى وانبثاق المجتمع الكلاسيكى

لا شك مطلقاً فى أن فكر باسكال مأسوى، وأنه" يتحدَّث " بذلك إلى الحساسية الحديثة التى تُضفى على هذه الموضوعة قيمةً جمالية ووجودية فى الآن نفسه. يبقى مع ذلك، أن نحدِّد ما يكوِّن بالضبط المأسوىَّ الباسكالى. أن نقول بأنه يتَّصل بِشرط الإنسان، وبالأخص عدم التناسب بين تطلعاته وإمكاناته، هو غير كافٍ ما دُمنا لا نأخذ بالاعتبار البُعد اللاّهوتى لهذه الرؤية إلى الإنسان . وبالفعل ، فإن عقدة المعضلة هى مسألة الرعاية الإلاهية. حسب المنظور الجانْسينى –يجب أن نقول بدقة أكثر الأوغسطينى – الذى تَبنَّاه باسكال، فإن الرعاية (أو النعمة) وإذن الخلاص، لا يمكنهما أن يتوقَّفا فقط على الجَدَارات التى حققها الإنسان طوال حياته الأرضية؛ واحترام مركزية الرُّبوبية للقدرة الإلاهية

التـامـة يسـتَـتـبِع، على العكس، أن يكون الله هو العلّة الأولى للخـلاص: فالنعمة هى بالضرورة " مجانية " أى أنها ممنوحة مُسبقاً عن كل اختبارٍ للإنسـان (من هـنا تأتى مـوضـوعـة الجَبْرية المرتبطة بـالجَنْسـينيـة) ولا يمكن تغييرها بحسب " الأفعال الحسنة " المنجَزَة (مـادام الله يتنبأ بـها منذ الأزل). ومن هـذه الناحيـة، يمكن لمجانية الرَّحـمـة الإلاهيـة أن تبـدو وكأنها تعسفية ، أى متوقّفة على " مشيئته الطَّيبّة " وحدَهـا.

خـلال القرن السـابع عشـر ، اندرج مـذهبُ النِّعـمـة الأوغسطينى ضِمْن مجادلة لاهوتيـة أسـاسـيـة وبَدَا كأنه إصـلاح مذهـبى يُواجه الدّنْيوَة والتسـامـحـيـة عند اللاَّهوت اليـسـوعى: فـعـلاً فى نفس اتجـاه إنْسَـانويّة النهضة والعقلانية الوليدة، كان اللاهوت اليسوعى ينزع إلى إعطاء مكان أكثر أهمية لحرية الاختيار عند الإنسان الذى يتوفر على مَلَكَة رفْض أو قبول النعمة الإلاهيـة. مع ذلك، فإن ردّ الفعل الجنسِينى المبنيَّ على تقليد القديس أوغسطين، بِإعادته الأولوية لِلإلاهى، يسـثير مـأسوياً لا علاج له، ردَّد باسكال صداه:" بؤس الإنسان بدون إلاهٍ " هو مأسوى قبل كل شىء لأنه لا يتوقف على أن يختار بين غياب أو حضور الإلالهىّ. نتيجة لذلك، فإن مركزيَّة الرُّبوبية تؤول إلى مفهوم " **إلاه مُخْتَف** " طُرقه مُستعصية على الدخول .

بِطبيعة الحال، نتعرَّف هنا على عنوان أطروحة لوسيان جولد مان الشـهيرة التى خصَّصـها لباسكال وراسين (**الإلاه المختفى**، دراسة عن

الرؤية المأسوية فى **الأفكار** لباسكال وفى مسرح راسين،1955) وبلا شكّ، ليس صدفةً إذا كانت هذه القراءة المستوحاة من الماركسية قد ظهرت فى اللحظة المواكبة لانْحسار الوجودية السارترية. وحسب جولدمان، فإن فكر باسكال اللاَّهوتى ، يُكثف الرؤية المأسوية إلى العالم التى تنشرها جماعة اجتماعية هى نَبالة الكِساء التى كانت تشعر بأنها فى طريق الانحدار خلال تلك السنوات المطابقة للتكوّن التَّدريجى للحكم الملكىّ المطلق. وبالنسبة للناقد جولدمان، فإن نبالة الكساء (هيئة القَضَاء) قد أسهمت بِقوّة فى تدعيم السلطة الملكية، غير أنها تجد، على ما فى ذلك من مُفارقة، أن، دورها يتقلص بقدر ما تُدرك الملكية المطلقة نُموَّها الأكثر اكتمالاً.

ينتج عن ذلك، أن نبالة الكساء تجد نفسها فى حالة مُتناقضة: من جهة، لا تستطيع إلاَّ أن تحس بِالضَّغينة تجاه ذلك الحكم الملكى الذى فقَدتْ معه العلاقة الامتيازية، وفى الآن نفسه، لا يمكنها إلاّ أن تؤكد بقوة إخلاصها لذلك الحكم الذى هو أيضاً مبرِّر وجودها من ثمّ ، على المستوى اللاّهوتى ، مادامت تلك الفئة الاجتماعية تتماهَى مع كاثوليكية الملكية، ذلك القلق الميتافيزيقى للإلاه المختفى الذى صار، مثل مَشْبهِ ذلك الحكم الملكى، تعسفياً متعذِّر اكتناهُ أسراره.

لعل أطروحة جولدمان التى أصبحت اليوم كلاسيكية قد بالغتْ عندما جَانَسَتْ مباشرةً بين وضعيةِ فئة اجتماعية وَمذهبٍ لاَهوتى كان

موضوعَ خلافات كثيفة فى النصف الثانى من القرن السابع عشر. إلاّ أن لها، مع ذلك، جدارةَ الإظهار الجيد لموقف باسكال المزدوج، المتساوى الحدَّيْن، ولموقف التيار الفكرى الذى ينتمى إليه داخل انْبثاق المجتمع الكلاسيكى.

فعلاً، إن جماعة "بورروبال" التى تُمثل فى قلب القرن ١٧، طريقةً للصَّفْوة المثقفة المتقدِّمة (الحديث، هنا عن طليعة سيكون مغلوطاً)، قد لعبتْ دوراً كبيراً فى إرساء المذهب الكلاسيكى مع احتفاظها بوضعيةٍ هامشية داخل نظام المؤسسات (الأكاديمية، السوربون، الخ.) الذى تكون من خلاله المجتمع الكلاسيكى [٤٤] وقد كانت جَنْسِينيته " بور-رويال" تعتبر نفسها بمثابة عودة إلى الصرامة اللاهوتية لآباء الكنيسة؛ وبذلك هى تخدم الملكية بالحق الإلاهىّ مادامت تتغيًّا إصلاح السَّداد المذهبى للكاثوليكية المهدَّدة بِتلوّثات المجاملات الاجتماعية عند اليسوعيين. إلاّ هذا التشدّد لم يحظ مع ذلك بقبول كبير لدى الحكم الملكىّ الذى كان يريد إقامة نظامه المطلق أساس دين متماسك، ثابت وغير قابل للزعزعة، أى أنه لا يكون موضوعا على للمجادلات الخلافية. فضلاً عن ذلك، فإن تشدد "بورروبال" فى الدين لم يمنعه أبداً من أن يكون كذلك جسراً للعقلانية الديكارتية التى كان يرفض أسسها

---

thierry goyet et al., : Pascal. Port-Royal, paris, 1991, Klivcksieck44 (٤٤)

اللاّهوتية: فكتاب **النحو العام والمفكرّ فيه** لأرنولد وَ لانسلو (١٦٦٠) وَ**منطق بور – رويال** لأرنولد وَ نيكول (١٦٦٢) يُحلّلان علائق اللغة بالنفس وبالعالم من منظور تأسيسيّ للفكر الكلاسيكى . ونضيف إلى ذلك ، أن نفس هؤلاء الأساتذة قد كوّنوا راسين الذى تُجسِّد تراجيدياته اكتمال المثل الأعلى الكلاسيكى.

عند باسكال هذه العلاقة المتساوية الحدّيْن بالمجتمع الكلاسيكى تبدو مثلاً من خلال الاعتبارات التى يبسطها عن السلطة: فوفاؤه للملكية بعيد عن الشك. إلاّ أنه فى **الأفكار** ، لا يتردد فى إبراز كَوْنِ شرطِ الأمير مُطابقاً لشرط عامة الناس وأنه مثلهم، عُرضةٌ لحبِّ الذّات والضّعف والخَوَر. وإذا كانت الملكية الوراثية هى على هذا النحو مطابقة للتقاليد وللأهداف الإلاهية، فإن العظمة الملكية ليست مطلقاً " طبيعة" وإنما هى "تشييدية" وهذه طريقة باسكال لإظهار انتمائه إلى الملكية بدون أن يُسهم فى الخِطاب الذى يُؤَسْطِرها. ونفس العلاقة المزدوجة عنده تجاه حياة المجاملة الاجتماعية التى شارك فيها: فإذا كان ينخرط بعمق فى المثل الأعلى ل " الرجل الشريف" الذى كان يتقنّن آنذاك، فإنه يرفض بالمقابل ، الزّندقة **Le Libertinage** وارتيابيَتها وشكّها فى العقائد واللاّ إيمان الذى تؤول إليه. وأخيراً، يسهم كتاب **الأفكار** ، بِأسلوبه وتأملاته المتصلة بِفنّ الإقناع ونيل الإعجاب ، فى تشييد إستتيقا كلاسيكية مع مُجاوزتها بواسطة حرية وتنوعٍ فى الكتابة يضمنان، إلى اليوم ، جاذبية باسكال.

نضيف مع ذلك ، بأنه من بين جميع كُتاب القرن السابع عشر، يكون باسكال ولا شك هو مَنْ اهتمّ به عصر الأنوار أكثر من غيره: ففولتير الذى كان معجباً بِالمجادِل فى **القرويات** Provinciales سيحاول أن يدحض آراء كاتب **الأفكار** فى الرسالة الخامسة والعشرين من كتابة **الرسائل الفلسفية** بينما سيحمل كتاب من بين كتب ديدرو الأولى ، عنوان **أفكار فلسفية**.

٣- باسكال وأدب المجادلة الدينية

بِوضعه المتباعد عن مركز السلطة، وبالرّهانات السياسية التى تنطوى عليها مواقفه اللاّهوتية، لم يكن الوسط الذى يتطور داخله باسكال مجرّد مجال للتفكير ، بل أيضاً للالتزام . وفى كتابه "بور-رويال" (١٨٤٠-١٨٥٩) ، جعل الناقد سانت بوف من نيكول " الأكثر التزاماً من بين اللاّهوتيين والأكثر انشغالاً من بين المتخاصمين فى الجِدال "، وهو ما يشكل حسب علمنا، الشهادة الأقدم (والأكثر انعزالاً) عن مصطلح "ملتزِم" فى المعنى الذى نستعمله فى هذا الكتاب. وهناك قسط لا بأس به من إنتاج بور-رويال يعود ، على هذا النحو، إلى أدب المعركة والخصومة الجدالية. ولا يفلت باسكال نفسه من تلك الوضعية مادامت الأفكار تستجيب لمشروع دفاعىّ (هو مشروع إقناع اللاَّ مؤمنين بضرورة الإيمان) وهذا المشروع الواسع نفسه كان قد توقف مابين ١٦٥٦و١٦٥٧ نتيجة كتابته لثمانى عشرة رسالة هى التى تكوِّن كتاب **الريفيات** حيث

تولّى الكاتب تحت اسم مستعار هو مُونْتالتْ ، الدفاع عن أنطوان أرنولد، وهاجم اليسوعيين .

ويمكن أن نستغرب لكونْ رؤية باسكال الحديثة لم تُثِر الاهتمام فيما يتعلق بالبُعد الجوهرى لنشاطه ككاتبٍ (وهو البُعد الذى لم يَغِبْ قط عن نظر فولتير) ويُعطَى الاعتبار بِطيبة خاطر إلى المفكر الميتافيزيقى بدون ربط ذلك بِالتزاماته الزمنية. ولا شك أن ذلك راجع إلى الوضع الاعتبارى لأدب المجادلة الدينية: فهذه الأخيرة تبدو اليوم مستعصية على القراءة لأنها تناقش مسائل لاهوتية غير مألوفة كثيراً ، فضلاً عن أن حساسيتنا لا تُوليها لأول وهلة أهميةً سياسية ، بينما حدّة هذه الخصومات نفسها تعود بالذات إلى العلاقة الحميمة التى كانت تربط الدين والسياسة . إن الحداثة السياسية، بإعلانها فَصْلَ الزمنى عن الروحىّ، قد ميّزت جذرياً المناقشات الخاصة بالدين عن الشؤون العمومية، مساهمةً بذلك فى تهميش الخصومات اللاّهوتية داخل دائرة الخطابات الاجتماعية . إلاّ أنه يبقى مع ذلك أن المسائل الدينية قد ظلت، ،إلى القرن العشرين ، أفقاً للنقاش السياسى وكانت عاملاً قوياً وراء التزام بعض الكُتّاب، والكنيسة الكاثوليكية ممثلة لمحفلٍ يُهدّد باستمرار على غرار الحزب الشيوعى، استقلالية الحقل الأدبى عن طريق إخضاعه لأوامر خارجة عن نطاقه.

مع ذلك ، فإن أدب المجادلة الدينية هذا ، هو أدب التزام كامل

وهو يُمثل من منتصف القرن السادس عشر إلى نهاية عهد لويس الرابع عشر، إنتاجاً مهماً -حيث نجد على السواء، نقاشات لاهوتية عالمة ومقالات هجائية ،وحتى الشعر المناضل. وبهذا التيَّار المهمّ المنتشر، يمثل القرن السادس عشر ولا شك، اللحظة الأكثر كثافة مادام قد سَادَتْهُ الحرب الدينية بين الكاثوليكيين والبرتستانت، وهى الحرب التى نعرف عنفها الفظيع. وقبل قضية "لوحة الإعلانات" **Les Placards** سنة ١٥٣٤ ، كان فرانسوا الأول متسامحاً نسبياً تجاه الفكر المصلوح مُنتجاً المجال، فى آنٍ، لنموٍّ الإِنْجيليَّة بإرادتها الإنسانوية لتوليد الدين من العودة إلى الكُتب المقدَّسة، ولانتشار أدب ساخر ولاذع موجَّه ضد اعوجاج الكنيسة الرسمية والبابوية، وهو جنس تعبيريٌّ تفوق فيه مارو، ورابليه ومارغريت وتؤشر قضية "ليبْلاكار" على بداية اضطهاد الهوغونوتيِّين (البروتستانيون الفرنسيون) وعلى صراع سيبلغ أَوْجَهُ سنة ١٥٧٢ مع مذابح سانت بَارْتيميلى. وعلى إثْر مؤامرة دامبواز [1560] وما تلاها من قَمع، ظهر أدب معركة حقيقيّ مُضاعفاً الإصطدامات المدينة. ومن الجانب الكاثوليكي، دخل رونسار، شاعر البلاط الرسمى، إلى حومة الخصومة وتخلَّى. عن الشعر الاحتفالى، الخفيف، الذى كان ينظمه: وقد جُمعت مسرحياته " الملتزمة " سنة ١٥٦٧ تحت عنوان **خطاب**، وهو ما يشهد على أن الشعر فى تلك الفترة، كان معتَبراً بمثابة أداة للمعركة والدّعاية. ومثال رونسار سيحتذ بهِ معظم الشعراء الملكيين: دوبالى، دسبورتْ،

جوديل، بابِيف، الخ...، والذين ستُنشر مسرحياتهم للمرة الثانية فى مختارات جماعية تحمل عناوين صريحة مثل **ريّة الشعر المسيحية [1582]**.

وفى مجال المقالة الهجائية – وهذا المصطلح ظهر فى تلك الفترة – فإن المسرحية الأكثر شهرةً هى، **الهجائية المنيبيّة لفضيلة دواء إسبانيا العامّ** [1593] حيث نجد كاثوليكيين معتدلين يهجمون بشراسة على " الرابطة ". وفى الجانب البروتستانتي، فإن مثل هذا الإنتاج موجود أيضاً حيث ظهر كذلك شعر مناضل موجه ضد روما وحزب الكاثوليكيين الغُلاة. ويتبيَّن من مجموع هذه النصوص غير المعروفة كثيراً إلاَّ أنها متماسكة وملتحمة فى مقصدها(٤٥) ، وجود أسماء مثل أكريبا دوبينْيِى **وتراجيدياته** (١٦١٦): فهذه القصيدة الطويلة تمثل ولا شك ، العمل الأدبى الأساسى الذى خرج من صُلب حروب الدين. فاضحاً فظائع القمع المسلّط على البروتستانتيين وفساد الجانب الكاثوليكى ، يحمل هذا العملَ الأدبىً نَفَسُ ملحمى تنبُّؤى لا نجد له معادلاً فى تلك الحقبة.

عقب معاهدة نَانْت [1598] توقفت حروب الدين، لكن القرن السابع عشر ظل مُختَرَقاً بخصومات لاهوتية مهمَّة ولَّدَتْ بدورها إنتاجاً جدالياً أقل حدَّةً من إنتاج القرن السادس عشر. ومنذ ١٦٤٠، مع نَشْر كتاب أغسطينوس **L' Augustinus** بدأت قضية الجنسينية التى ستدوم إلى ١٧١٢–١٧١٣، وهو تاريخ تحطيم دِير بور رويال والإدانة النهائية

---

(٤٥) Jac ques pinausx : La PoEsie des protetestavts de laugue fraucaise(1559-1598), ed. Klincksieck.1971

لهـــذا المذهب بقـــرار بَابَوِىّ . Unigenitus وفـى سنة ١٦٨٥، أدّى استحضار معاهدة نانتْ المجدَّد، إلى انْبِعاث المجادلة بين الكاثوليكيين والبروتستانت وفى آخر ذلك القرن، سيكون مذهب الطمأنينة الصوفى الداعى إلى الاستسلام للحبِّ الإلاهى (وإذن فهو مُعفىً من ممارسة ملموسة للفضائل) هو الذى وضع موضع تساؤل وتشكيك، وأجَّج الخصومة بين بوسييه وفينيلون الوجهْين البارزيْن لأدب الالتزام ذاك، المتحدر من المجادلات اللاهوتية.

الأول بوسييه، من عامة الشعب وكان أسقفاً فى "مو"، ومرتبطاً بالبلاط بسبب مزاياه كخطيبٍ وواعظ؛ وكان سياسياً لبقاً لا يرفض قط الدخول فى المجادلة . كان دوره إلى جانب لويس الرابع عشر يبدو راجحاً لأنه يشارك، بطريقته فى حركة التّوحيد والمركزة التى تميز الملكية المطلقة : فى مواجهة البروتستانية والطمأنينة، وبدرجة أقل الجنسينية، تولى بوسييه الدفاع من خلال كتابه موعظة عن وحدة الكنيسة عن الأورثوذوكسية والتحام العقيدة الكاثوليكية التى كان النظام الملكى يستند عليها. نتيجة لذلك، فإن بوسييه، خلال تشييد الملكية المطلقة قد لعب دوراً يُقارب قليلاً، على الصعيد الدينى، دَوْرَ كولْبير فى مجال التنظيم الإدارى للدولة.

أما فِينيلون، فهو أرستقراطى، من سلالة عالية وكان أُسقفاً لكامبرى. عندما عيِّن مربياً لحفيد لويس الرابع عشر والذى ألّف له كتاب

تيليماك، بدا أن ذلك التكْليف يَرْصده لمهنةٍ سياسية سرعان ما ستتعثَّر بِسبب دفاعه عن طمأنينة السيدة غِيّون: فقد نشر سنة ١٦٩٧ " **تفسير حِكم القديسين عن الحياة الداخلية** "، فأثار خصومات جِدالية وأدْخله فى مجادلة عبر المقالات الهجائية مع بوسييه قبل أن يُدين البّابا بعض مقترحاته. عندئذ فَقَدَ مَنْصبه كمربٍّ للأمير، ونفيَ إلى أسقفيَّته فى كامبرى. وهناك أصبح فينيلون الرُّوحى سياسياً استغلّ المصاعب الاقتصادية لنهاية عهد لويس الرابع عشروأخذ يعارض الحكم المطلق الملكى: فكتب **رسالة إلى لويس الرابع عشر** باسم غُفْل ضمَّنها انتقادات قوية تجاه الملك وكتب أيضاً **تمحيص الضمير حول واجبات الملكية** وفيه دعا إلى ربط السياسة بالأخلاق، وأعرب عن عضبه من بؤس الأرياف والحروب المُكْلفة التى يخوضها الملك، مُتمنياً فى الأخير أن يُعوِّض الطغيان الذى قادتْ إليه السلطة المطلقة بتأثير الأرستقراطيين المستنير. هكذا فإن عصر الأنوار سيجعل من فنيلون خصماً للملكية المطلقة ومتنبئاً رؤيوياً، بدون قياس مدى تجسيد أسقف كامبرى، فى هذه المسألة، لأفكار الأرستقراطية الكبيرة المكلومة من فقدان امتيازاتها لصالح الملكية وحدها.

إن هذا الاستعراض الأفقى لأدبِ المجادلة الدينية يُتيح تحديد مكانة وأصالة **الريفيات** ضمن هذا الإنتاج فى مجموعة. لقد قلنا ما هو أساسىّ عن عمق خصومة الجَنْسينيت ورهاناتها. ومن هذه الزاوية، علينا الإقرار مع ذلك، بأن **الريفيات**، مثل قسط كبير أدب الالتزام، هو نَصّ

مرتبط بمناسبة، ونتيجة لذلك تعرَّضَ لإنهاك الزَّمن: فالجدال الخصومى الذى يَبْسطه لم يَعد يهمنا بما هو عليه، ما خَلا جانبه الوثائقى أو الشَّهادى التاريخى. وفى المقابل نجد أن تلك الرسائل الثمانى عشر تتميّز بحيويتها وتنوعها من حيث النَّبرة والمقصد.

فعلاً، عندما اضطُرّ باسكال سنة ١٦٥٦ ، فى حالة استعجال إلى أن يوقف مشروع دفاعه عن المسيحية ليتفرغ إلى تأليف **الريفيات**، كان النقاش اللاَّهوتى بحصر المعنى قد توقف فى فرنسا: فقد فرضت جامعة السوربون الرقابة على أنطوان أرنولد ،وفَقَد دِير بور رويال تأثيره على الساحة السياسية الدينية، وإذن، فإن مشروع باسكال لم يكن يتوجه إلى علماء الدين ولا إلى مثقفى الكنيسة، وإنما إلى جمهور دُنيوى ، جمهور الرجل الشريف. بعبارة ثانية ، كتَب باسكال لما سيُسمِّيه القرن الثامن عشر الرأى العام وكان مجهوده يتوخَّى أن ينقل الجدال إلى دائرة الحياة الاجتماعية حيث يستطيع الجنسينيست بَعْد أن يتغَلَّبوا وأن يَحدُّوا من تأثير اليسوعيين. نَتَجَ عن ذلك ، أن تلك الرسائل سعتْ ، قبل كل شىء ، إلى عرض عمق الخصومة من خلال مصطلحات بسيطة وواضحة وقادرة على أن تُقنع وتجذب اهتمام قراء غير مُتضلّعين فى اللاَّهوت. فضلاً عن ذلك ، نعلم أن **الريفيات** كتاب يتوفَّر على جهد كبير فى الكتابة وإعادة الكتابة وكان من بين أهدافه تخفيف ما أمكن جانبَ النقاش اللاَّهوتى المحض . ومن هذه الرغبة فى الوصول إلى جمهور دُنْيوىّ، يتولَّد أيضاً حرص **الريفيات** على اللجوء إلى سلسلة من الستراتيجيات البلاغية

المتناهية التنسيق بقصد إقناع المرسَل إليهم بصحة موقف بوروبال (نُذكِّر كذلك، بأن **الأفكار** تقترح في قسمها الأول ، تفكيراً معمَّقاً حول فنّ الإقناع ونيْل إعجاب الناس، مع ذلك التمييز الشهير، بالأخص بين " فِكر الهندسة " و " فكْر الرِّقَّة ").

فضلاً عن استعمال الاسم المستعار (مونْتالتْ) الذي أمْلَتْه المخاطر المحدقَة، فإن **الريفيات** تتميز، قبل كل شيء، بِلجوئها إلى التَّخييل: فمن خلال شكل الحوار الذي تصطنعه (وهو ما يُقوي حيوية الحديث) تلجأ الرسائل العشر الأولى إلى مسرحة سارد مُتخيَّل يكتب إلى صديق يعيش في الأقاليم الريفية ويحكي له لقاءاته مع مُخَاطَبين مختلفين، بينما تأثير الواقع يتمُّ من خلال تعيين تاريخ دقيق (الرسالة الأولى تحمل تاريخ ٢٣يناير١٦٥٦) واستعمال استشهادات حقيقية. ويقدمّ سارد **الريفيات** نفسه على أنه شخصية غير مُطلعة كثيراً على الأمور، ومحايدة، تسعى إلى تبيُّن حقيقة المجادلة. إلاَّ أن سذاجة مونتالتْ هذه يجب ألا تُخْلَط بسذاجة " كانْديدْ " الفولتيري . فالأمر هنا لا يتعلق بأخذ رؤية منفصلة عن الأشياء، بل بِالأحرى، محاكاة موقف القارئ المفترض وخلق وَقْعِ التواطؤ على هذا النَّحو: فَمونْتالت هو مثل المرسَل إليه التَّخييلي، لا يعرف كثيراً تفاصيل القضية، وحُسْن إرادة الفَهْم التي يُبديها ، تستثير التواطؤَ مع القراء الحقيقيين. بطبيعة الحال، فإن هذه السذاجة مُزيَّفة وباسكال يعرف جيداً إلى أين يقود القارئ . إن حياد السارد الذي هو أحياناً حياد مضحك ومبتذل، لا يحول مطلقاً دون إدراك

إلى أى جانب تميل كفَّةُ الميزان. على أنه فى نهاية الرسالة العاشرة، يتَّخذ مونتالتْ موقفاً مع الجَنْسينيتْ ومنذ الرسالة التى تتبع تلك، يُحذَف التخييل المصطنَع: فالنص هو " لكاتب الرسائل إلى الريفىٍّ " ويتوجَّه إلى " الآباء اليسوعيين المبجَّلين " مُتخذاً نبرةً جدالية أكثر حدَّة . هكذا ، اقْتِيدَ القارئ إلى تلك النقطة حيث واقعية الجدال يمكن أن تُتمِّم التَّخييل.

من بين الملامح المائزة لتلك الرسائل ، هناك أيضاً فَضْح الذمَّة اليسوعية وتزييفها لما هو حقيقى. وتُطالعنا هنا شَحَنة هجومية ستغدو لأزمةً مسكوكة توجَّه ضدّ حذاقة استعمال الفكر المتَّصفة بفنٍّ التحايل على الجدالية المبرهِنة والتى غالباً ما تنْعت ب " اليسُوعويَّة ". إن أهمية **الريفيات** هى أن الجدال لا يمسُّ عمق البراهين والبراهين المضادة المتبادلة خلال تلك المجادلة الطويلة. بل يسعى باسكال بالأحرى إلى أن يُفكِّكَ نَسَقَ القياسات التى يعتمدها مبحث الذِّمامة اليسوعية، وإلى إظهار كيف أن " الآباء المبجَّلين " من استدلالات إلى أخرى، توصلوا إلى تحريف الحقيقة. بِتفكيرهم المغلوط والمقصود، استطاع اليسوعيون أن ينتهكوا اللغة نفسها وكذا معنى الكلمات ومن خلال هذا التفكيك العُدوانى والمتهلل فى آنٍ، لحيَل الخطاب، تتوجه **الريفيات** إلى حساسية حديثة: فَمِنْ دون أن يشاطر حول هذه النقطة، تشاؤمَ المجادل الجذرى واليائس ، يضع باسكال موضع تساؤل تحريفَ مجرى اللغة الذى يأخذ حيِّزاً مهماً فى جميع المناقشات الثقافية التى يؤول فيها الأمر بالمتحاورين إلى تعذُّر فَهْمِ بعضهم البعض.

الفصل الثامن
فولتير أو العصر الذهبي

عَنْ فولتير، كتب رولان بارت " لقد كان آخر الكُتاب السُعداء"(٤٦).
وعلى رغْم أن هذه الملاحظة الواردة في محاولات نقدية تقترن بِتحفُظات متّصلة بمعنى السعادة، فإنها قد صادفت رأياً مشتركاً لدى الكتّاب المهتمين بالالتزام. ويُعتبر عصر الأنوار الذي غالباً ما يُماهي بفولتير، بِمثابة عصر ذهبيّ: "ما من لحظة قد ساعدت الكاتب بطريقة أفضل وأعطته يقيناً أكثر للنضال من أجل قضية عادلة وطبيعية (سوى عصر الأنوار) (...) لأن الكاتب كان سائراً باتجاه التاريخ " (٤٧). وعلى هذا النحو، تكون تصور لأدب النظام القديم يعتبر أن الكلاسيكية تُعارض الأنوار، والرجل الشريف يواجه الفيلسوف: وعلى رغم ما قلناه باختصار في الفصل السابق، فإن القرن السابع عشر لم يكن قرن التزام – حسب

---

(٤٦) محاولات نقدية م.م ص. ٩٤ إلى ١٠٠

(٤٧) نفسه .95.

هذا التصور -لأن الكلاسيكية هى تعبير عن مجتمع مستقر أدرك نقطة توازن جعلته يوقف، بطريقة مّا، مجرى الأشياء وينتج إستتيقا متجمدة. أما القرن الثامن عشر على العكس سيشهد عودة التاريخ إلى متابعة مساره، وهو ما سيمنح الكاتب إمكانية التدخل وإبراز أهمية دوره الاجتماعى إبرازاً مُشعّاً.

ما من أحد أكثر من سارتر ولا شك ، أَمْثَلَ عصر الأنوار بوصفها فترة مباركة اغْتِباطية، حيث الالتزام كان قائماً من تلقاء نفسه لأن مقتضى استقلالية الأدب كان يلتقى بطريقة شبه مُعجِزة مع المطالبة بالحرية الصادرة عن المجتمع المدنى(٤٨). وبالنسبة لسارتر: " يظل القرن الثامن عشر هو الحظ الوحيد فى التاريخ،والجنَّة المفقودة عما قريب بالنسبة للكُتاب الفرنسيين " . ذلك أن فيلسوف عصر الأنوار المتحدِّر من البورجوازية والمتميز عند الأرستقراطية عَرَف كيف يستخلص لنفسه من ذلك التوتُّر بين جمهورين ، حرية متفرِّدة: فهو حامل لمطالب البورجوازية لكنه مفصول عنها بالرتبة الاجتماعية التى وضعه فيها النظام الملكى فاستطاع أن يُقدم نفسه على أنه ناطق باسم الكونى فى الوقت ذاته الذى كان يعى فعالية الأدب الاجتماعية من خلال تصادمه بالرقابة

---

(٤٨) ما الأدب؟ ص ١٠٥- ١١٧ .

المفروضة من لدن السلطة. لأجل ذلك كانت الفترة حقاً فترة التزام كامل:
" لقد كان كتاب فكرى، آنذاك فعلاً مزدوجاً مادام ينتج أفكاراً يتحتم أن تكون أصل الزّعزعات الاجتماعية ومادام يعرض كاتبه للخطر "(٤٩).

مع ذلك، لا يستطيع سارتر أن يُخفىَ عن نفسه تماماً التناقض الذى يُفرزه مثل هذا التّقييم للكاتب فى القرن الثامن عشر: فالقيم التى يحملها هذا الأخير هى قيم بورجوازية أساساً، وإذا كانت قد بَدَتْ وكأنها فَتْحٌ كونىّ، فَلأنّ البورجوازية كانت آنذاك مسيطراً عليها وبمجرد وصولها إلى الحكم تحولت إلى طبقة قامعة وغدت المبادئ التى كانت تؤكد تشبثها بها وسيلةً للدفاع عن امتيازاتها. بعبارة ثانية فإن ما كان سارتر يريد النضال ضده فى القرن العشرين هو فى جزء منه مُتحدِّر من عصر الأنوار، وهو ما كان يضعه فى وضع مُنحرف ، مُختل ، مع الصورة المثالية التى يرسمها للفيلسوف. بِوَعْيٍ أكثر، التقط بارتْ بوضوح استحالة التطابق التام مع فولتير:

" سيكون أعداؤه ، اليوم، هم عَقَدِيُو التاريخ والعلم(...) أو عقديو الوجود. ففولتير كان سيكره الماركسيين والتقدميين والوجوديين ومثقفى اليسار، المتدثّرين بالمزاح الماجن طوال الوقت، كما كره فى عصره

---

(٤٩) ما الأدب ؟ م.م ، ١١٤ .

اليسوعيين "(٥٠). بتعبير آخر، مُتحملاً تبعة المغالطة التاريخية أوضح بارت بقساوة أن فولتير لم يكن يسارياً ،وأنه على العكس، بِفصله ما بين الذكاء والصفة الثقافية " (أو: فِكر النسق)، قد ابتكر " ما ندعوه اليوم الثقافوية المضادة"(٥١)، وهو موقف اشتهر به اليمين منذ قضية دريفوس.

وعيٌ عند بارت، وتناقض لم يُحسن إخفاؤه عند سارتر، هما موقفان يبرزان إلى أى حدّ لم يستطع الأدب الملتزم أن يعبِّئ تزكية عصر الأنوار إلاَّ بعد أن يعمد إلى أمْثَلَة صورتها: صورة الكُتاب الذين وَعَوْا جيداً دورهم ودور سلطة الأدب، والذين توصلوا، وقد أدركوا تحولات المجتمع العميقة، إلى إعطائها صياغة واضحة وقوية بِالقدر الكافى لـ"تَعجيل " - بالمعنى الكيميائي للكلمة - التطور الجارى آنذاك. إلاَّ أنه، فى الآن نفسه، لا يحمل الكُتاب الملتزمون أن تجربة الأنوار المنتصرة لا يمكن إعادة إنتاجها فى القرن العشرين: لقد اختاروا الدفاع عن طبقة البروليتاريا التى ليست هى طبقتهم، والتى يحسون أنفسهم مفصولين عنها بهوة ساحقة.

---

(٥٠) محاولات نقدية، م.م ص ١٠٠ .

(٥١) م.س، ص: ٩٩ .

فضلاً عن ذلك فقد انقضى الزمن الذى كان فيه التأكيد الشكلى للمبادئ الكونية يُعتبر فعلاً فى حدّ ذاته. على العكس، فإن انتظار "المساء الكبير " يُسائل سبب وجود الأدب وقُدرتَه على الإسهام فى السيرورة الثورية.

وبالنسبة لبارتْ، فإن القطيعة مع اغتباط عصر الأنوار تحقَّقت عند جان جاك روسو الذى حدَّد الشرط الحديث للكاتب من خلال تماهيه بالوعى الشَّقِيّ: " منذ ذاك، وهو متعطش على الدوام ومكلوم من مسؤولية لن يمكنه بعد أن يُشرِّفها ولا أن يتجنبها تماماً، سيعرف المثقف نفسه بوعيه الشقىّ " (بارت ، م.م ص ١٠٠).

فى هذه الشروط، كما نرى، تأخذ جاذبية عصر الأنوار ألوان **الحنين** : الحنين إلى السعادة والامتلاء المفقودَيْن، وإلى عصر ذهبى انقضى إلاَّ أنه يتراءى عند أفق الالتزام الأدبى. هناك، بالأخص، وجه يَتماهَى بتلك الفترة فى مُخيِّلة الكُتاب الملتزمين: إنه وجه فولتير الذى يُهيمن على عصره مثلما سيُهيمن فكتور هيجو على عصره. وبالتأكيد ، فإن كاتب " كانديد " ليس حالة وحيدة . كُثُرٌ هم الذين، خلال القرن الثامن عشر، يتطلعون إلى لقب " فيلسوف " ، هذه المقولة التى تغطى مواقف إيديولوجية جدّ مختلفة. ومتعارضة فى غالبِ الأحيان. لكن فولتير نجح فى أن يُجسد ذلك النموذج بقوة كبيرة إلى درجة أنه أصبح بطريقة ما، مُبتدعاً له. وعلينا أن نُضيف إلى ذلك طول عمره الاستثنائى (مثل

عمر هيجو): فقد وُلد سنة ١٦٩٤ ومات سنة ١٧٧٨ ،وأطل على جيلين من الفلاسفة، جيل مونتيسكيو وجيل ديدرو أو روسو. ومن خلال هذين الأخيرين، نجد أن النموذج الفولتيرى يوضع موضع تساؤل وانتقاد فى اتجاهات مختلفة،وخاصة فى الاتجاه المزدوج لالتزام أكثر جذرية، ومساءلة إستتيقية مجدَّدة.(٥٢)

١- ابتكار الفيلسوف

أحد الملامح المضيفة إلى جاذبية كُتاب الأنوار، هو ولا شك تَلَقُّبهم ب " فيلسوف " . وبالنسبة لجيل سارتر فإن ذلك اللقب يساعد على تشييد وجهٍ شامل سيكون عمله قد انتشر وامتد على صعيد الفكر والأدب صاهراً هذين النشاطيْن في نشاط واحد، ستنزع الحداثة إلى فصلهما لتُعيد مَفْصلَتهما فيما بعد، بشكل جديد، داخل وظيفة المثقف. وضمن هذه المقولة الأخيرة غالباً ما يُدمج اليوم فيلسوف ا .لأنوار لِكَوْن نشاطه المتعدّد يقدم ملامح مشتركة مع مثقفيـ " نا " الحداثيين المهتمين هم أيضاً بمصالحة الأدب والفلسفة أو التفكير السياسى الاجتماعى. إلاَّ أن كاتب القرن الثامن عشر كان يتطور داخل نَسق للآداب يستقبل بِرحابةٍ جميع " كُتب الفكر " ،وهو ما قد يبدو فى أعيُن سارتر أو كامو، مثل حظٍ إضافيٍ مُهدى إلى هؤلاء الكُتاب .

---

(٥٢) عن الاختلافات بين فولتير وديدرو وَ روسو ،يُرجع إلى كتاب:
Jean Fabre: Loumiéres et Romantiome , paris.1980.ed.Klincksieck

من ناحية أخرى، فإن نظرة استعادية فيها قليل من المجاملة للقرن الثامن عشر، قد تحملنا على الاعتقاد بِأنه كان بِالسَّوِيَّة " قَرناً فلسفياً بالقدر الكافي. وليس هناك شك في أن وجه الفيلسوف، بالمعنى الفولتيرى للكلمة، قد هيمن: لكن لا يجب مع ذلك، أن نُهمل المقاومات التى عارضَتْه: وهى لم تكن تتحدَّر فقط من الأوساط الدينية (مثلاً، صحيفة تْريفو) أو الرسمية (الرقابة) ، بل كانت تلك المقاومات تندرج كذلك داخل الحياة الاجتماعية والترفيهية لتلك الفترة، إذ منذ سنة ١٧٦٠ بالأخص، انتشرت صالونات " معادية للفلسفة " ذات تأثير كبير وعلى رغم تلك النيران المضادة فإن المثل الأعلى الفلسفي قد فرض نفسه في فرنسا. ومنذ ١٧٣٤، ظهرت **الرسائل الفلسفية** لفولتير التي سعتْ بعد تجربته الأنجليزية، إلى أن تحول الرأى العام باتجاه النموذج الثقافى الذى كان بصدد التكون. ولا شك أن ، ذلك النموذج قد عثر على تدوينه الأكثر وضوحاً، فى نص قصير نُشر سنة ١٧٤٣ فى **حريات التفكير الجديدة** ، وحمل عنواناً معتدلاً **الفيلسوف** . وهذا النص الذى ينتسب اليوم ل "ديمارسى"، يبدو أنه استعمل إشارة للَّمِ الشّعث، مادام فولتير قد تناوله من جديد مع تعديلات مهمَّة فى كتابه **قوانين مينوس** ،وكذلك ديدرو، على ما يظهر، فى **الموسوعة** (٥٣). دفعة واحدة يحدد النَّصّ الفيلسوفَ

---

(٥٣) بالنسبة لنشر مختلف الصيغ والتأويلات، يرجع إلى كتاب:
Herbert Dieckmann : Le philosophe. Teset and interpretation, saint louis Washington University stuoiies, n=°18, 1948

بالاستعمال الذى يمارس به العقل. وهذا الأخير " هو بالنسبة للفيلسوف ما تكونُه النِّعمة بالنسبة للمسيحى " (٥٤). وتتمثل فرادة الفيلسوف فى كونه " آلةً تنعكس، بحكم تكوينها الميكانيكى ، على حركاتها" . ولهذا الامتياز المعطى للعقل بوصفه ملكةً للتمييز والضّبط، يُضفى على فعل الفيلسوف بُعداً نوعياً من الانعكاسية؛ لِنُفكّر فى تحديد سارتر للالتزام على أنه انتقال " من التلقائية المباشرة إلى المنعكس، المتعقل". وهذا الفرادة تؤسس، فضلاً عن ذلك، عقلانية تجريبية مستوحاة من الفيلسوف " لوكْ " ومن كتابه **محاولة عن الفهم البشرى** : مُعايناً أن الذكاء الإنسانى هو بالضرورة محدود ولا يستطيع الزّعم أنه يفهم كل شىء، يرفض الفيلسوف التأملات المسبقة ويعتنى بتشييد حقائق متواضعة ومحدودة إلاّ أنها قابلة للتأكّد من صحتها . يضاف إلى ذلك، أن تأثير العلوم، وبالأخص الفيزياء النيوتونية (والتى سيحاول فولتير، من بين آخرين، أن يستخرج منها نتائج فلسفية) هو تأثير حاسم. مقدّماً بهذه الطريقة، يدرك نموذج المعرفة أن هناك سبَبِيَّةً كونية وقوانين للطبيعة، وفضلاً عن ذلك فهو يعتمد على الملاحظة: إنها بالفعل " حكمة جدّ مناقضة لتقدُّم فكر الأنوار أن نقتصر على التأمل وحده وأن نعتقد بأن الإنسان لا يستخلص حقيقته إلاّ من رأسماله الخاص " (م.س، ص٣٤).

(٥٤) المرجع السابق ،ص . ٣٢ .

على هذا النحو، يرفض الفيلسوف جميع الوثوقيات. " إنه يعتبر حقيقة ما هو حقيقي، ومزيّفاً ما هو مزيّف ومشكوكاً فيه ما يبعث على الشك، وممكن الوقوع ما هو قابل للوقوع "(م.س، ص ٣٨). كذلك، ليس هناك ما هو أبعد عن الممارسة الفلسفية من فكر النّسق. ومشروع واحدٍ مثل فولتير مثلاً، يتمثل قبل كل شيء في إدماج المعارف المختلفة التى تظهر إلى الوجود واستخلاص النتائج الثقافية أو الأخلاقية التى تنطوى عليها، وبذلك يحقق نوعاً من التركيب المعقول والعقلانى (وهو الأمل الذى ستكون الانسكلوبيديا تجسيده المتقن وستخيبه داخل نفس الحركة إذْ أظهرت توتُّرات وتناقضات فكر الأنوار). نتج عن ذلك، أن المشرفين على الفلسفة، وبالأخص فولتير، عارضوا فى أغلب الأحيان ، وبعدوانية، التأملات الميتافيزيقية، كما أنهم هاجموا التّطيُّر والأحكام المسبقة والأديان المنظَّمة. وحول هذه المسألة، كانت الآراء تختلف ، مع ذلك، داخل المعسكر الفلسفي: كان فولتير يعتبر نفسه عابداً لله وحده، بمعنى أنه كان يؤمن بوجود " الله الساعاتى أو المهندس "، منبع السببيّة الكونية والذى يجعله يدافع عن " دينٍ طبيعى " معارض للكنائس أو للطوائف القائمة (٥٥). فى حين كان ديدرو ملحداً، يعتبر أن الطبيعة تخلق نفسها بنفسها ،وأن قوانينها تكفى لتفسير العالم بدون ضرورة لافتراض وجود محفل مُتعالٍ وإلاهىّ.

---

(٥٥) انظر René Pommeau : Le Religion de voltaire, 1969, paris,Nizet.

غير أن وجه الفيلسوف لم يكن يجسد فقط نموذجاً للمعرفة المتعقّلة . المبنية على علوم الطبيعة ؛ وإنما كان يمثّل أيضاً مثلاً أعلى للمخالطة الاجتماعية: " ليس الإنسان أبداً غُولاً لا يجب أن يعيش إلاَّ فى مهاوى البحر أو فى عمق الغاب. إن مجرَّد ضرورات الحياة تجعل تعامله مع الآخرين ضرورياً؛ ومهما تكن الحالة التى يوجد عليها، فإن حاجاته ورفاهيته يُلزمانه بأن يعيش فى المجتمع. هكذا فإن العقل يقتضى منه أن يعرف وأن يدرس ويعمل لاكتساب الخصائص الاجتماعية." (م.س، ص٤٢).

من هذا الجانب، فإن الفيلسوف يأخذ على عاتقه قيم الرجل الشريف فى القرن السابع عشر : إنه يتردَّد على الصالونات، ويحترم اللّياقات، ويمارس المحادثة: إنه يُنمِّى علاقاته، خاصة وسط الأرستقراطية، ويُقيم فى كل مكان بأوروبا شبكاتٍ من التواطؤ الثقافى يرعاها بفضل تبادل مستمر للرسائل (مراسلات فولتير تبلغ اليوم أكثر من عشرين ألف رسالة). والنتيجة الطبيعية لهذه الروح الاجتماعية المبحوث عنها والمقدَّرة هى تكوين محفل تجريدى متميّز عن السلطة، يسميه ديمارسى " المجتمع المدنى "،" الألوهية الوحيدة التى يعترف بها الفيلسوف على وجه الأرض " (م.س ، ص ٤٦).

إن الحياة الاجتماعية التى يعيشها الفيلسوف، تقوده أيضاً إلى البحث ، بدون إفراطٍ ولا فخفخة، عن يُسْرٍ مادىّ :

" الفيلسوف الحق ليس مؤرَّقاً أبداً بالطموح، لكنه يريد أن يتوفَّر على رغد العيش. إنه يلزمه، فضلاً عن الضرورى المعيَّن، فائض معقول ضرورىّ للرجل الشريف والذى بواسطته فقط نكون سعداء : وهذا هو عمق اللّياقات والبهجة. ذلك أن الفقر يحرمنا من رغد العيش الذى هو جنَّة الفيلسوف : إنه يبعد عنّا جميع اللّطائف الحسَّاسة ويُبعدنا عن الناس الشرفاء "(٥٦).

لا شك أنه حول هذه النقطة بالذات، يتبدّى المثل الأعلى الفلسفى أكثر وضوحاً فى تميزه عن التمثيل الحداثى للكاتب الذى يبرر البؤس بوصفه علامة اصطفاء، ويفهم الأدبىَّ فى قطيعة مع السلطات السياسية والاقتصادية. لا شىء من ذلك عند فولتير الذى كان غنياً ومُعترفاً به : حريصاً على صيانة ثروته التى كانت ضخمة، فإنه كان يتعاطى المضاربة بالأموال، ونمّى فى مِلْكيَّته بِفيرنى نشاطاً صناعياً حقيقياً. لقد كان أيضاً يسعى إلى نيْل الحظوة عند العظماء ،وكان فى فترة معينة مؤرخاً رسمياً للملك يأخذ معاشاً منه. إن هذه الصورة للثروة مُقترنة بمعاشرة الأمراء، تسهم بطبيعة الحال فى التّمييز الاجتماعى للفيلسوف، وتنزع إلى المزايدة على دور التأثير الذى يعطيه لنفسه باغتباطٍ وبهجة. وتلك الصورة هى أكثر دلالة إلى حدّ أن اليسر المادى بعيد عن أن يكون الشَّرط المشترك

---

(٥٦) انظر Herfert Dieckman م. م .ص ٦٢ .

بين رجال الأدب في القرن الثامن عشر : وكما أوضحت أبحاث روبير دارنتون، تكوّنت في تلك الفترة، بوهيميَّة أدبية (أدباء متشرِّدون) تتألّف من كُتّاب فقراء وشاطرين، يتعيّشون من أعمال القلم البسيطة ، إلاّ أن نشاطهم الدّائب سيلعب دوراً حاسماً في نشر فكر الأنوار وتحضير الثورة الفرنسية. ومن دون أن ينتمي إلى البوهيمية حقيقةً، نجد روسو، من جديد في قطيعة مع صورة الفيلسوف تلك: فهو يتيم، من أصلٍ متواضع، يتحاشى المجتمع الراقي والصالونات، ويختار الفقر وهو ما أرغمه على ممارسة عمل النّسخ وحكم عليه بالهشاشة المالية. ومن خلال هذه " الموهبة " شارك روسو في تشييد الصورة الرومانسية للكاتب اللّعين ، الذي يُنذره مثله الأعلى في النّقاء إلى اللاّ فَهْم العام، وإلى كره المجتمع والعيش في ضنك دائم (٥٧).

وحسب تحديد دُومَارْسي للفيلسوف، وتجسيد فولتير له بكيفية مكتملة تقريباً ، فإنه يمكن أن يتميز باعتداله وبوظيفة الضبط التي يعطيها لنفسه : ذلك أن ممارسة العقل تُنير وتُوجه الأهواء سواء كانت فردية أو اجتماعية : فالفيلسوف عدوّ لكل المبالغات والشّطط ولذلك يبحث في كل شيء عن وسط معتدل، معقول . ينتج عن ذلك، أن الأنوار تعطي لنفسها أيضاً رسالة بيداغوجية مادام هدفها هو التنوير والتثقيف ونشر

---

(٥٧) انظر : Benôt Mély : Jean-Jacques Rousseau. Un intellectuel en rupture, ed. Minerve, Paris, 1985.

المعرفة التى تتشيَّد ،واستخلاص التطبيقات العملية والأخلاقية من تلك المعرفة ، بعيداً من كلّ تطرُّف.

انطلاقاً من منظور الاعتدال هذا، علينا أن نعيد تصور فعل الفيلسوف السياسى. لقد مُورِستْ نضالية الأنوار بتفضيل قاطع فى الميدان، للكفاح ضدّ التعصُّب والتزمت الدينيين. وهو كفاح لخَّصه فولتير، فى حواشى بعض رسائله ، بشعار ظل مشهوراً : " لِنَسْحق السَّافل " وهو نفسه قد بذل فى هذا الاتجاه، أفضل طاقته السّجالية ما جعل التزامه يبدو، فى هذا المجال، الأكثر تصميماً (لنتذكر قضية كالا من بين قضايا أخرى) . إلاَّ أن هذه الفعالية الدَّعاوية لم تصل قط إلى المطالبة بالإلحاد : فكما أوضحنا آنفاً ،كان فولتير يريد قبل كل شىء محاربة تأثير وظلامية الكنائس القائمة،وتعويضها بدينٍ طبيعىّ مستنير، ضرورى للحفاظ على النظام الاجتماعى نفس الاعتدال والحرص على النظام يحظيان بالأهمية فى المجال السياسى المحض : أكيد أن الفيلسوف يُقرّ بأهمية المجتمع المدنى ويحتضن تطلعاته، لكن مطالبه قلَّما تبلغ جذرية المقصد الثورى. وفضلاً عن ذلك، فإن الشعب جدّ غائب عن فكره السياسى الذى يستهدف أساساً، ضمَّ الأرستقراطية والبورجوازية. إن فلوتير، وبدرجة أقل ديدرو، يحترمان سلطة الأمراء ؛ وبدلاً من قلب المؤسسات الملكية، كانا يدعوان إلى تحديثُ سيرها واشتغالها . وهذه هى الوظيفة التى يوعزها إلى الاستبداد المتنوِّر الذى يفترض أن الفيلسوف

يحصل على مرتبة مستشار الملك (وهو ما حاوله فلوتير لدى فردريك ، وديدرو لدى كاترين، لكنّهما لم يوفّقا).

مرة أخرى نجد أن روسو هنا، في موقف القطيعة : **خطاب عن أصل وأسس اللاّ مساواة بين الناس، والعقد الاجتماعي**، فكراً سياسياً جديداً جذرياً، وأشار بوضوح أكثر إلى الحَدث الثوري وتوابعه.

هناك، إذن، تباعد بين عمل الفلاسفة السياسي الذي يمكن أن نُحدده اليوم بالإصلاح المعتدل، وبين التمثيل الحديث للالتزام الذي يبالغ في قيمة الجذرية السياسية (لهذا السبب يمكن أن نجد مواقف أناتول فْرانس المشايع جداً لفولتير، كأنها باهتة ومعتدلة). على أن ما " ينقذ " الأنوار في المتخيل الجماعي هو أنها مرتبطة بِمطلَب الحريات المدنية الأكثر جوهريةً. صحيح أن الفلاسفة كانوا من هذه الزاوية معبِّرين ممتازين، وكان مطلبهم النَّوعي لحرية الفكر والتعبير يستجيب لانتظار أكثر عمومية إلاّ أن إرادتهم في أن يمارسوا ، بالأخص، على كل معضلة عقلانيةً نقدية قد غدت سلاحاً خطيراً ضد جميع الأحكام المسبقة وضد كل أشكال الاعتقاد : وفي هذه المسألة كان المشروع الفلسفي يتوفر على طابع دعاويٍّ ومناضل يعوّض كثيراً المظهر المعتدل الذي يمكن أن نمنحه اليوم لمفاهيمه السياسية لهذا السبب أيضاً يمكن لمشروع معرفيٍّ مثل "الأنسيكلوبيديا " أن يبدو مثل تتويج لعمل عصر الأنوار ومثل حامل لالتزامٍ أصيل : هو أن الإرادة في الإحاطة بالمعارف من منظور نقديّ

يؤول إلى أن يضع موضع تساؤل أسس مجتمع مبنيٍّ على التقليد والعقيدة، ويعطي للقارئ وسائل ليفكر بحرية.

٢- انتصار الكاتب

إن الصعود بالقوة، للفلاسفة فى القرن الثامن عشر، يُواكِب الوعي المنتصر الذى استَشعره الكاتب تجاه سلطته وتأثيره. ومثل هذه الظاهرة لا يمكن تفسيرها فقط بقدرة الفلاسفة على صوغ انتصاراتٍ بورجوازية في طور الصعود. إنه يجب أيضاً أن نُرجعها إلى التكوين التَّدريجي لمؤسسة أدبية مستقلة أكثر فأكثر، أى إلى ظهور نسقٍ لمحافل ومناوَباتٍ تتكفَّل بالاعتراف بدور الفيلسوف الاجتماعي وتنشر نفوذه على مستوى، بالأحرى، أوروبيّ. وقد أجاد ديدْيي ماسو وصف شروط انبثاق تلك السلطة الجديدة الممنوحة للكاتب (٥٨).

إنها تستند، أولاً، إلى اتِّساع محسوس للجمهور ناتج عن رغبة شريحة بورجوازية باريسيّة وإقليمية، فى الوصول إلى الحياة الثقافية . فضلاً عن ذلك،وقع انفتاح فى الفضاء العمومى (يسميه دومارسى "المجتمع المدنى ") سرَّع دَوَرانَ الأفكار وأضفى على المناقشات الثقافية أهميةً غير مسبوقة. وقد استقبل كاتب الأنوار بابتهاج حضور ذلك

---

(٥٨) Didier Masseau: L' invention de L' intellectuel dans L' Europe du XVII Sié-cle,1994,paris,PUF

الجمهور المتقبِّل والمتعطش إلى المعلومات. لكنه في الآن نفسه، لهُ تمثيل تجريدي : ذلك أن العقل الذي يتَماهَى معه نشاط الفيلسوف والذي يلجأ إليه ليفهم آراءه، ينزع، فعلاً، إلى توحيد ذلك الجمهور وإضفاء الكونية عليه. وكان الجمهور يحمل في تلك الفترة اسم الرأى : إنه يبدو مثل كيانٍ غائم بالأحرى، غير أنه ذو ردّ فعل ، أي قادر على أن تستميله حجج الفلسفة، وإذن قابل لأن يُوجَّه ويُقاد. وبواسطة الرأى، يمكن للفيلسوف وجمهوره أن يلتقيا عبر نفس الإحساس بالمساهمة في التاريخ الجارى.

رابطةً بين الكاتب والجمهور، عرفت المطبعة تقدماً قوياً : فعدد النصوص المطبوعة في ازدياد، وبدأ من منطق المركَزة الرأسمالية، تكوين مجموعات ناشرين مهمّة قادرة على توزيع الأعمال الفكرية والأدبية على الصعيد الأوروبى ، وعلى تخطى ممنوعات الرقابة. وبالفعل، فإن الرقابة استمرت قائمة سواء على الصعيد الملكى أو الدينى ، إلاَّ أنها بدلاً من تعطيل النشاط، أسهمتْ فى ظهور نوع من الوعى بالوجود الجماعى عند الكُتاب : ذلك أن الستّراتيجات المستعملة لتجنُّب مفعول الرقابة (اللّجوء إلى طبعات سريَّة أو فى الخارج)، وأهمية تزوير الطبعات، أدّيَا إلى تنظيم شبكات موازية للإنتاج والتوزيع ، من خلالها اكتسب الأدب استقلالاً معيّناً فى الاشتغال. يضاف إلى ذلك ، أن المصاعب والممنوعات التى اصطدم بها الفيلسوف ، أصبحتْ ، من بعض الجوانب علامة

اصطفاءٍ واعتراف بين الكُتاب الزملاء الذين يتعرضون جميعهم لنفس مُلاحظات الرقابة .من ناحيــة أخرى، انتظم حوار سرّيّ بين السلطة والفلاسفة الذين كانوا يستفيدون أحياناً ، من الحماية الضمنية للأوساط الرسمية (لنتذكّر الدور الذى لعبه مدير مكتبة مَالْزِيربْ فى نشر الأنسِيكلوبيديا).

وأخيراً، فإن عشيرة الفلاسفة ، على رغم انقساماتها ومنافساتها، كانت تتبادل الاعتراف وتلتقى من خلال مجموعة فضاءات للتَّبادل : فإلى جانب الصالونات والمقاهى، كانت الأكاديميات سواء منها الباريسية أو الإقليمية أو الملحقة بعواصم أوروبية كبرى، تستقبل الفلاسفة وتُسهِّل المناقشة ودوران الأفكار ، خالقةً بذلك مجموعات من التضامنات والتواطؤات على غرار ما يوجد أيضاً فى أروقة الماسونيين. وتشتغل تلك الأكاديميات مثل محافل للاعتراف والتكريس، وهو ما يُفسر لماذا نفوذ وتأثير فولتير غالباً ما يُقاسانِ بعدد الأكاديميات الأوروبية التى كان عضواً بها . إلى ذلك، فإن التواصل والتبادلات كثرتْ، والمعلومات أخذت تدور أكثر فأكثر ومن حسنٍ إلى أحسن : وكثيراً ما كان الفيلسوف يتوفّر على شبكة من المخاطبين يكاتبهم بانتظام، ويلتقيهم خلال أسفاره. وفى الأخير، هناك أهمية كلٍ من الإعلام وذوق الجمهور المتسع أكثر فأكثر ، تجاه " اللَّغط " الفلسفى، ما ساعد على توسيع الصحف وانتشارها عبر

أوروبا : حتى إذا كانت أرقام السَّحب متواضعةً بحسب مقاييسنا اليوم ، فإن الصحف كوَّنت علْبةَ صدَى هائلة لأفكار الأنوار، وهو ما ساعد كذلك في ازدياد وعي الكتّاب بقوتهم الافتراضية.

من هذه الزاوية ، يبقى أفضل مثل عن السلطة الإعلاميـة تقريباً التي مارسها الفلاسفة هو قضية كَالاَ Kalas التي برز فيها فولتير لكونه عبّأ ، تحديداً تلك المجموعة من الأبدال والتناوبات التي أحاط نفسه بها. والخطوط العامة للقضية معروفة : ففي سنة ١٧٦٢ ، نكّل بِجان كالا، التاجر البروتستانتي الساكن في مدينة تولوز، لأنه قتل ابنه الذي يُقرُّ الاتهام بأنه كان سيعتنق الكاثوليكية. على أن الأب لم يعترف أبداً بجريمته، والحجج التي أدانتْه ضعيفة، ومستندات الملفّ ظلت سريَّة. نتيجة لاتصال عائلة كالا بفولتير الذي وجد في تلك القضية تعبيراً أمثل عن التعصب الديني الذي كان يحاربه (وهذا على رغم أنه لم يكن ينوي الدفاع عن البروتستانيين الذين كان فيهم تعصباً مماثلاً)، فإن فيلسوفنا نظّم عمله لإعادة الاعتبار إلى التاجر، وهو ما سيتمُّ سنة ١٧٦٥ , وإذا كان التزام فولتير يقوم، ولا شك، على ردّ فعل انفعالي، فإنه مع ذلك استخدم إستراتيجية جدّ متناسقة : بدأ فولتير بجمع ملف، يساعده في ذلك دالمْبير ، ثم قاس ردود فعل ممثلي السلطة والشخصيات المؤثرة قبل أن يُطلق حملته الخاصة. وعندئذ كتب، باسم أقارب كالا، سلسلة من النصوص السجالية حاول فيها أن يُظهر براءة التاجر المنكَّل به، وأن

يطالب بِعلنية الأدلّة . بالتّوازى، عبّأ شبكة مراسليه، مُزوّداً لهم بالأخبار إلى أن انْحلّت عقدة القضية. ونجاح مثل هذه الحملة التى تُقارن ، أحياناً، بقضية دريفوس، تدلُّ منذ ذاك على مدى سلطة تدخُّل الفلاسفة. إن طابعها الإعلامى، على نحوٍ مّا، والأبدال التى يستعملها، وصيغ الممارسة ، تستحضر وتستدعى، بطبيعة الحال، التعبئات الثقافية الكبرى لعصرنا. إلاَّ أن اعتبار الفيلسوف مُثقفاً بالمعنى الحديث للكلمة، وبدون تحوُّط، يشكّل اختصاراً ينطوى على مخاطر؛ ويكون من المناسب قبل كل شيء ، أن نُعيد تكوين فعل الفيلسوف داخل نَسَق الآداب الذى استقبله.

٣-إستتيقا الفيلسوف

إن خلط الفيلسوف بكاتب الأنوار ،كما فعلنا لحدٍّ الآن، لا يسمح بإيفاء ذلك الوجه الخاص بالقرن الثامن عشر ، كامل حقه فى خصوصيته النوعية. فى ذلك العهد، كان مجال العلم ومجال الآداب الجميلة، فى بداية تمايزهما الواضح. ومقولة " أجناس الآداب جدّ متّسعة وتشمل على السواء " العلماء " وممارسى كتابةٍ ذات مقصد إستيتقى أساساً. وفى بعض الحالات القصوى، تستقبل حتى الذين لا يكتبون، لكنهم يمتلكون ثقافة واسعة ومتنوعة. وفى هذه التشكيلة، يحتلّ الفيلسوف مكاناً مركزياً مادام يضطّلع بنوع من المصالحة بين هذين المجالين، العلم والآداب ، الذين هما بصدد الانفصال. هكذا يبدو دور الفيلسوف كأنه دور الوساطة بين أنظمة المعرفة والتجربة الإستتيقية،

ولهذا فإنه لا يزال إلى اليوم يمارس جاذبية قوية. ويجب فضلاً عن ذلك، أن نشير إلى أن مقولة الآداب الجميلة تتوَفَّر على امتداد أكثر اتّساعاً من مقولة الأدب راهناً : فمن الشعر والتراجيديا إلى التدوين التاريخي والمحاولة السياسية ، مروراً بالحكاية والرواية بل والمراسلة، نجد أنَّ الآداب الجميلة تمثل كتلةً واسعة تستقبل كل التنوُّع الموجود في ما يسميه سارتر "أعمال الفكر".

على هذا النحو، كثيراً ما يبدو الفيلسوف وكأنه متعدِّد موضوعات الكتابة، يمرُّ بدون صعوبة من جنس تعبيري إلى آخر حسب احتياجات القضيّة. بل هنا نجد إحدى الخصائص الأساسية التي يُضفيها كُوندورسي على الفيلسوف، في كتابه : **مجْمَل صورة تاريخية لتقدُّمات الفكر البشري** : بالنّسبة إليه يستولي الفيلسوف " على جميع الأسلحة التي يمكن للتبحُّر المعرفي والفلسفة والفكر وموهبة الكتابة أن يقدموها للحقل: إنه يأخذ كل النّبرات ويستعمل جميع الأشكال انطلاقاً من المزاح إلى ما يثير الانفعال، ومن التقميش الأكثر علمية وتوسُّعاً إلى الرواية أو السّجال الراهن " (٥٩). من التراجيديا ذات الموضوع القديم إلى النّص السِّجالي، ومن الحكاية الغرائبية إلى الرسائل شبه العمومية، يستطيع

---

(٥٩) ذكر هولييي في كتاب أشرف عليه:

Denis Hollier: De La Littérature française,1993,prodes.

الفيلسوف، أن يلعب على سلّم متّسع من الأجناس التعبيرية، ونشاطه يمكن في بعض الحالات أن يندرج تقريباً في الصحافة السياسية أو الملتزمة. ونجد هنا تشابُها جدّ واضح مع ممارسة الكُتّاب الملتزمين في القرن العشرين. إلاّ أن تعدُّد موضوعات الكتابة في عصر الأنوار هو تعدُّد " مُوفَّق " بمعنى أنه يأتي من تلقاء نفسه : ليس الفيلسوف في حاجة إلى أن يُطالب بأدبية نصوصه المعتمدة على أفكار كما هو الشأن بالنسبة لسارتر. وبعبارة ثانية، فإن التأكيد الإستتيقي المتضمَّن في تجويد الكتابة ، لا نحسُّه متناقضاً مع الرغبة في الإبلاغ والإقناع، أو مع إرادة نقل المعرفة. وإذن لا يوجد في عصر الأنوار وحتى عهد روسو على الأقل، ذلك التعارض بين تعدّى الإبلاغ الأداتي ولزومية الكتابة الأدبية الذى حدَّد بارتْ ، انطلاقاً منه، استحالة التَّوفيق التامَّ بين المقتضيات الأدبية وضرورات الالتزام. مع ذلك يجب الانتباه إلى أن فيلسوف الأنوار يتطور داخل فضاء من الإمكانات الأدبية البالغة التَّراتب والاختلاف عن إمكاناتنا. فقد كان فولتير يعتمد قبل كل شىء، على تراجيدياته وعلى قصيدته الملحمية **La henriade** لإدراك المجد الأدبيّ. وفي القرن الثامن عشر كان يُعتبر بمثابة أحد أكبر شعراء عصره. واليوم مع ذلك، يبقى قبل كل شيء بالنسبة إلينا، هو كاتب الحكايات الفلسفية وهو الجنس الذى كان هو نفسه يعتبره جنساً تعبيرياً قاصراً وكان يمارسه كتسلية ومتنفس في الفترات الصعبة. ولذلك يجب أن نسجل بأن " التقدُّمية

السياسية " لفولتير (مع التحفُّظ الذى أبديناه عن المعنى الحقيقى لمثل ذلك التمثيل) تتلاءم تماماً مع انخراطٍ بدون تحفُّظ فى الإستتيقا الكلاسيكية ومع احترام دقيق لِسَنَنِها ومواضعاتها. (إننا نعرف جيداً ، من جانب آخر المعنى الثانى للمحافظة الإيديولوجية الذى تفرَّعت منه اليوم موضوعة الأكاديميزم). وفى الأخير، فإن أصالة الحكاية الفلسفية التى تثير اهتمامنا كثيراً، لا يبدو أنها كانت في طليعة اهتمامات فولتير الإستتيقية.

إذا انطلقنا من منظور راهن، نجد أن قصص فولتير تقدِّم بامتياز مجال التزامه الأدبى. على أن هذا الجنس التعبيرى الذى اشتهر بأنه من ابتكاره، قلَّما تستعمله الحداثة: فباستثناء أناتول فرانس، قليلاً ما توسَّل به الكُتاب الملتزمون. ويعود سبب ذلك ، بدون شك، إلى أن الرواية منذ القرن التاسع عشر، قد أصبحت هى الجنس السردى المهيمن، وإلى أن مسألة الالتزام قد امتزجت، إلى حد كبير، بالواقعية. مع ذلك، يبقى أن الحكاية الفلسفية لأكثر من صفة، تسائل الفكرة التى يمكن أن نكونها عن الالتزام فى الأدب.

أولاً، لأن الأمر يتعلق بجنس أدبى " هجين " أو " غير صافٍ " (أو إذا شئنا: "مختلط" أو "مزيج"). وبالفعل تجمع الحكاية الفولتيرية الفانتازيا والعجيب بالجدِّى فى الحديث الفلسفى، وهو ما يجعل منها، فى

بعض الجوانب، جنساً جد " بيداغوجي" لكن هذه الخاصية الجوهرية تنطوى، فى الواقع على مظهر أكثر عمومية هو القدرة العجيبة لهذا النمط من المحكى على إدماج واستيعاب كثرة من الاتجاهات الأدبية، بدون أن يخضع إلى مقتضيات المصداقية التى أصبحت تشرط الرواية منذ تلك الفترة: فإلى جانب العناصر السحرية للحكاية التقليدية نجد أن نصوصا مثل **كانديد** أو **سليم النية** تضيف عناصر واقعية أو هى قابلة للوقوع (مثل زلزال لشبونة أو ساحة قصر فيرساى التى زارها الشاب هيرون) وهى عناصر تنتمى إلى الرواية التى كانت آنذاك فى عزّ نموها . كذلك، فإن العجيب يفسح المجال أحياناً لجنس الأوتوبيا (لنتذكر إلدورادو فى **كانديد**) أو يستقبل الغرائبية الاستشراقية الرائجة آنذاك. ومن منظور أكثر روائيةً، تستعير الحكاية الفولتيرية أحياناً أسلوب محكيّ السفر Micromégas أو أسلوب الرواية الحساسة (**سليم النية**) ، أو تستبق أسلوب رواية التعلم (**كانديد**). و.أخيراً ، نجد أن الجدىّ الفلسفى يستحثّ باستمرار من خلال عناصر هزلية، تعمل طوراً ضمن سجل الباروديا، وطوراً تستعير السخرية الاجتماعية. يتبيّن إذن، أن الحكاية الفولتيرية هى جنس يقدم للكاتب حرية كبرى للمناورة، ويتيح له أن يلعب على كل السجلات المتاحة. إنه ببنيته المزيج، الهجين، يبدو بالأخص كوسيلة فى يد الفيلسوف لِيدوِّن فى قلب الشكل ذاته الحرية التى هو هنا بطلها .

وهناك مظهر جوهرى آخر للحكاية الفولتيرية يتمثل فى نمط البطل الذى يمسرحه ولعبة التلفُّظ التى يقترحها وكما يدل على ذلك كفاية اسماً كانديد وَ Ingénu، فإن البطل الفولتيرى يقدم الطابع المفارق لأن يكون المرء ساذجاً يراقب فرجةَ العالم بدون حكم مسبق. وهذه الخاصية التى وجدت من قبل عند فرْسٍ مونتيسكيو، ليست لها نفس وظيفة سذاجة مونتالتْ باسكال : ففى مجتمع يتوفر على فضاء عمومى فى مثل نشاط واطلاع فضاء القرن الثامن عشر، يكون للسذاجة وعدم المهارة عند الشخصية الروائية تأثير يتمثل فى تعليق الأحكام المسبقة وإيجاد تباعدٍ تجاه حقائق اجتماعية أو أخلاقية مألوفة عند القارئ : فمن خلال الكلام "من الداخل" يتعلق الأمر بالتظاهر بالكلام " من الخارج"، أى انطلاقا من موقفٍ برّانى لا يضمن عدم التحيُّز فقط، بل وأيضاً وبالأخص، كونية الحكم على الأشياء. والتأثير الانتقادى لمثل هذه الوضعة بديهى ويتكشف عن فعالية هائلة. وهذا فضلاً عن أن السارد يستخدم بوفرة وجهات نظر يتيحها له علمه بكل شىء: إنه كثيراً ما يتدخل فى المحكيّ، ويستطيع فى بعض اللحظات أن يتبنّى وجهة نظر البطل أو إحدى الشخصيات ، مستعملاً هذه التنويعات لاستثارة تأثيرات السخرية المميزة للحكاية الفولتيرية : تفاوت واهن بين الأحداث والخطاب الدائر حولها، وبين ما يعتقده السارد وما يقوله أو يجعل شخصياته تقوله، فَتَنْحو السخرية إلى أن تشعرنا بآراء الكاتب من دون أن تعبر عنها علانيةً. ولهذا السبب

تكون علامة تواطؤ بين الكاتب وقارئه (الذى هو قادر على فكّ سنن السخرية)، وتكون مؤشراً على حرية وارتياح. من ثم تدل السخرية على تفوق : هو تفوق الفكر النقدى على وثوقية التفكير فى مستواه الأول . لهذه الأسباب السخرية هى بامتياز النهج الذى يتماهى معه فولتير: إنها، فى آن، سلاحه الثقافى الأكثر فعالية، ومرآة القيم التى هى قيمة (الفكر الانتقادى ،الحرية، رفض الوثوقية، وأيضاً سهولة الفكر والخطاب والرغبة فى اقتسام السّنن الراقية لمجتمع متحضّر).

بهذا، بل وخارج أحاديثها الفلسفية النوعية (رفض تفاؤل ليبنز فى **كانديد**، ومسألة العناية الربانية فى **زاديك**، وأسطورة المتوحش الطيب فى **سليم النية**، الخ...) تشير الحكايات الفلسفية إلى "سعادة" كاتب عصر الأنوار ،وإلى حرية الكتابة التى هى حريته، والقدرة التّبليغية التى تضفيها على نفسها. يوجد هنا اغتباط لا يسع الحداثة سوى أن تتامله بحنين لأن الكتابة معها قد فقدت "براءتها" كما فقد الكاتب ثقته فى دوره. لأجل ذلك، يبدو ديدرو فى **جاكْ القدرى** وَ **مفارقة حول الممثّل**، أو روسو فى سيرته الذاتية أكثر قرباً من الحساسية الحداثية : فَبِكيفية جدّ مختلفة عند كل واحد منهما، ينزع الشكل إلى اتخاذ كثافة تُحرم الكتابة من البراءة الاغتباطية ، المبتهجة، التى كانت لا تزال تتوفر عليها عند فولتير إن وعى الفيلسوف الطيّب ينكسر فى نفس الوقت الذى يفرض الأدب نفسه عليه بوصفه معضلةً وليس كبديهيّة. عندئذ يلتزم الكاتب

بعلاقة صعبة مع المجتمع الذى ستتشكّل الأيام التالية للثورة الفرنسية أزمتَه الأولى الكبرى.

الفصل التاسع
الأدب بعد مرحلة الرُّعب

إن الثورة الفرنسية هى سليلة عصر الأنوار. وهذه العبارة، على رغم أنها غدتْ مُستهلكة، فهى مع ذلك ملائمة كلَّما تعلق الأمر بِتوضيح أن عمل الفلاسفة النقدى قد مهَّد الحدَث الثوريّ وذلك بتقويض الأسس اللاَّهوتية – السياسية للملكيّة المطلقة ومواصلته الدّعوة إلى الحريات المدنية البورجوازية. لهذا السبب، فعلاً، توصلت الأنوار إلى شكل من التحقُّق سنة ١٧٨٩، إذ تجسَّد عدد من مطالبها السياسية بِانتصارٍ فى **إعلان حقوق الإنسان والمواطن** أو فى **الدستور المدنى للإكليروس**. ومن خلال رمز دفن فولتير و روسو فى مقبرة العظماء (البانتيونْ) ، انتهى عصر الفلاسفة فى غمرة التَّأليه الثورى، وهو زعزعة سياسية كبرى

يطيب للكثيرين. بعْدياً، الاعتقاد بأنها نتاج السلطة والتأثير اللّذين اكتسبتهما الآداب في الحياة الاجتماعية واللّذيْن لا سابقة لهما.

إلاّ أن هذا الانتصار الكبير للأنوار، لا يترك مجالاً للمفارقة في ما يتصل بتأثيراته أولاً، لأن الثورة لم يخض غمارها الفلاسفة : ففولتير وروسو تُوفيا سنة ١٧٧٨، وديدرو سنة ١٧٨٤، والقرن الثامن عشر فقد وجوهه الكبيرة العامَ ١٧٨٩ فضلاً عن ذلك فإن فكر الأنوار، وقد بَلَغَ دورته في السبعينات ١٧٧٠، أخذ يتنوَّع ويكشف الثورات والتناقضات التي تسكنه : فكانت حُميَّا الحساسية تبدو أحياناً ، مُناقضةً لممارسة العقل : فماديّة البارون دولباش تُنافس وتُجاوز تأليهية فولتير، لتؤول على السواء إلى إلحادية مناضلة وفِكْرِ الإيديولوجيين. وفي بعض الأحيان يقود البحث عن المعرفة المميِّز لنهاية القرن، إلى الإغراء الإشراقي... وإذا كان الفكر السياسي نفسه، يُطالب بالحريات الأساسية والمساواة القضائية فإنه يتردَّد في أن يمنحها ل "رعايا" أوْ ل "مواطنين" ، وفي اللحظة التي انطلقت السيرورة الثورية بلغ فكر الأنوار بذلك، نُموّاً أقصى تتطابق معه طريقة في التَّفجُّر كانت باديةً في الأنسكلوبيديا، وهي جدّ بعيدة عن التركيب العاقل الذي طرحه فولتير.

في هذا السياق، لم يكن سوى الإيديولوچيين مُهيَّأين للمساهمة بنشاط وفعالية في الثورة: فهم ورثة مباشرون لكونديلاك، ومتأثرون أيضاً بِدولباش أو هيلفيتيس، ومن ثمَّ فإنهم (كوندورسي، دونو، سْييسْ، كَباني،

ومَنْ على شاكلتهم) قد لعبوا دوراً مهمّاً خلال بدايات الثورة قبل أن يُطاردوا في فترة الرعب. ثم إنهم ظهروا من جديد فيما بعد، في عهد حكومة المديرين والقُنصلية (كان دوستوت دو تراسى عضواً فى لجنة التحقيق العمومى)، فأخذوا بوصفهم مُناصرين لثورة معتدلة، يعملون على تنظيم جديد من خلال سلسلةٍ إصلاحات مهمّة في مجال التربية (فتح مدارس عادية أو معاهد) ومجال الصحة العمومية. وقد غدَوا اليوم مُفكّرين منسيين بينما كان عملهم هو عمل المربين وناشرى الدعاية الثورية. ومنذ سنة ١٧٩٤، عرضوا أفكارهم فى **العُشارية الفلسفية، الأدبية والسياسية**، حيث نصبوا أنفسهم للدفاع عن تَعقُّلٍ مُتقشِّف غالباً.، وعن أسلوب يميل إلى الكلاسيكية : مع هؤلاء الإيديولوجيين، تمكّن فكر الأنوار من أن يستثمر فى المثَل الأعلى الجمهورى، إذْ أنهم كانوا يمثّلون أحد وُجوهه الأساسية وهو وجه الأستاذ (البروفسور).

وتقدم حالة الإيديولوجيين جيداً، التباس الثورة فى علاقتها بالأنوار : فقد كانت الأولى تُعلن انتماءها إلى الثانية، بينما لم تكن لدى الفلاسفة نيّة ثورية ولم يلعب ورَثَتهم المباشرون فى أحداث ١٧٨٩، سوى دورٍ من الدرجة الثانية. أكثر من ذلك، ببلوغها إلى إزالة الملكية وقَتْل الملك ودكتاتورية لجنة الإنقاذ العمومية - وإذن الرعب - فإن الثورة ابتعدت بكيفية مّا، عن الأنوار وأفكار الفلاسفة السياسية : ذلك أن الحدث الثورى، فى جذر يته نفسها، قد جاوز جسارات فولتير المعتدلة، وحمل

رؤية للتاريخ مصنوعة من القطيعة وقَلْب الأوضاع، وهي رؤية لم تكن الأنوار تعرفها وكما سنبيّن ذلك لاحقاً ، هناك في الثورة الفرنسية شيء يجعلها "مُبالِغَةً" بالقياس إلى إرْث الفلاسفة، ويُحوّلها على الأقل، إلى ظاهرة لا يمكن اختزالها أو التفكير فيها في نظر ذلك الإرث.

١- صَدمة الرُّعب

من وجهة نظر أدبية محض، تكون مفارقة الثورة أكثر وضوحاً: كيف لا نُدرك أن هذا الحدَث المؤسِّس الذي مهَّدت له بعمق واستَثارته "الأجناس الأدبية" ، لا يُفسح في الآن نفسه، أيَّ مكان للأدب؟ ومن المعروف الشائع، أن الثورة - ثم الإمبراطورية من زاوية أخرى - لم تكونا فترة أدبية مزدهرة. إلاَّ أنه يتوجب، بدون شك، أن نُدقّق وجهة النظر المنمَّطة هذه (فالتحولات التي تمَّت ما بين ١٧٨٩ وَ ١٨١٥ في مجال التمثيل الأدبي هي تحولات مُتخفّية، لكنها تكتسي أهميةً جوهرية)، ذلك أنه سيكون من المفيد أن نُعاين إلى أي حدّ كان مكان الأدب في قلب الحدَث الثوري مكاناً إشكالياً. فعلاً، لأي شيء تصلح الكتابة في اللحظة التي يهتزُّ ويتغير كلُّ شيء؟ وأي دَوْر يمكن للكاتب أن يلعبه في تلك الظروف الخاضعة للاستعجال والفعل العاجل؟ مع قيام الثورة. فإن بَداهةَ الوظيفة التي يُعطيها الفيلسوف لنفسه، هي التي تتلاشى وتُرغم في آخر الأمر، الكاتب على التساؤل عن معنى مشروعه.

وهذه العلاقة الصراعية بين الأدب والحدث الثورى تزداد حدةً خاصة فى تلك الفترة التى سَيْطَر فيها فنّ الخَطابة والمسرح : فعلى جميع المستويات بَدَت الثورة وكأنها فرحة هائلة الأبعاد ولحظة تاريخية تتكفّل هى نفسها بالإخراج الخاص بِها، من خلال أشكال تَواصُل مُغرقة فى التّشريك الاجتماعى، ومتوفّرة على فعالية مباشرة (الصحافة من بين أشكال أخرى). وقد اكتسب الكلام أو الخطاب، فى تلك السنوات قوّةً فاتنة وغير مسبوقة : ففى نفس الوقت الذى كانت فيه اللّفظوية الثورية تَبْتَدِع ما كان ربما هو أول لغةٍ مُتخشّبة (فى التاريخ)، أصبح كلام الفُرجة سلاحاً وأداة تقود إلى المقصلة. فالكلمات شُحِنت بِثقل ومسؤولية لم تكن لها قط من قبل: " ممارسة اللغة، آنئذٍ، مرتبطة، كما لم يحدث قط فى التاريخ، بالدم المراق "(٦٠). ذلك أن الثقة الزائفة التى كان كاتب الأنوار يُضفيها على اللغة، قد وجدتْ نفسها هنا، مُتخَطّاةً بالقوة الملموسة، المرعبة، للكلام الإرهابى. لا عجب إذن ، إذا كانت سنة ١٧٨٩ – وأكثر منها سنة ١٧٩٣– قد أثارت زعزعة فى النظام الأدبى: فالثورة قد قتلتْ الآداب الجميلة ومَأسستْ الأدب، على أن ذلك اقترن بِتفاوت زمنى محسوس سجّله شاتوبريان:

" إن الأدب المعبِّر عن العهد الجديد لم يَسدْ إلاّ بعد أربعين أو

---

(٦٠) أنظر رولان بارت: "الدرجة الصفر للكتابة"١٩٩٢، ص ١٩ .

خمسين سنة على الزمن الذى كان فيه هو لغتهم الخاصة. وخلال ذلك النصف قرن ،لم يكن ذلك الأدب مستعملاً إلاَّ من لدن المعارضة. إنها مدام دوستال، وبنجامان كونستان، ولوميرسييي، وبونالد، وأنا في نهاية الأمر، مَنْ تحدَّثنا، قبل غيرنا، تلك اللغة " (**مذكرات ما وراء القبر** ، الجزءIIIX)

إن ما يعلنه شاتوبريان، هنا، فى رضىً عن الذات، هى بطبيعة الحال "الثورة الرومانسية" التى هى نوع من ردة الفعل على الثورة الفرنسية. لكن يجب أن نسجل أولاً ما يلي: قبل أن تتمخّض عن الرومانسية،وضعت الثورة حداً ل "سعادة" الكُتاب ،وأدخلت الأدب إلى نظام وجود جدّ إشكالى ،قياساً إلى السياسة. ومن هذه الزاوية، يمكن تأويل الرُّعب على أنه اللحظة الحاسمة لتلك الزّعزعة. إنه الوجه المظلم والصفيق للثورة ويندرج ضمن الجزء المستعصى على الشرح: كيف، بالفعل، أمكنَ لمبادئ ١٧٨٩ الكريمة أن تنتج حمَّامات الدّم لسنة ١٧٩٣؟ كيف بالأخص، نفكر في العلاقة بين تلك اللحظتين المتعارضتيْن تماماً؟ هل كانت الثورة تحمل الرُّعب فى ثناياها؟ وإذا كانت الثورة سليلة الأنوار فهل هذه الأخيرة مسؤولة عن الرعب؟

مثل هذه التساؤلات طُرحتْ مباشرة بعد الثورة. لكن، كان لابد من انتظار فيكتور هيجو وروايته **ثلاثة وتسعون**، لنَرى الأدبَ يستولى على ذلك الحَدث الضخم. لقد نُشرت تلك الرواية سنة ١٨٧٤، إبَّان صدمة

كومونة باريس، فكانت بنَفَسها الملحمى وكتابتها للتاريخ بطريقة لا يعرفها إلاّ قلّة من الكُتاب ، تَدشيناً لتَفكير سيمر عبره كثير من الكُتاب الملتزمين فيما بعد: أناتول فرانس سيعود إلى الثورة في روايته " **الآلهة عطاش** "، وسيكتب رومان رولان جداريةً مسرحية طويلة عن الثورة الفرنسية. ونجد بارت يتوقّف ملياً، في كتابه **الدرجة الصفر للكتابة**، عند لغة رواية **ثلاثة وتسعون**، معتبراً إياها أحد أنماط الكتابة الأكثر صفاءً الخ......هكذا، أصبحت فتنةُ الرُّعب التي هي نصيب الظِّل لكل ثورة، حدثاً حداثياً إدْراكه مَشُوبٌ إلى حدٍّ كبير بالاستيهام : يبدو الرعب وكأنه التَّتمَّة الضرورية والوحشية لعقْليّة الثورة: إنه لحظة من النَّفقة الخالصة والهدم المجاني، والوجه المعتم للحقْل الثوريّ. ولا شك أن الرعب بذلك يمثِّل مرآةً داخلها يتأمل الكاتب صورته الخاصة : فالأدب الحديث، في أكثر مظاهره حدَّةً، يعتبر نفسه وكأنه سلبية إرهابية وإنفاق غير منتج، تبذير ورفض للاندراج ضمن نظام المفيد والعقلي. وحسب المأسسة التي أعطتها الحداثة للأدب، فإنه لا يستطيع أن يتماهى في النظام السياسي إلاّ مع الرعب. ولهذا السبب، من دون شك، يكون البطل الثوري عند مالرو، مثلاً هو دائماً إرهابيٌّ بدرجةٍ مَّا. (انظر الفصل IIX).

إذا كانت الحداثة قد أدْمجتْ، هكذا ،الرعبَ ضمن عدَّتها المتخيَّلة، فإن معاصريها ، في المقابل ،لم يستطيعوا أن يمنحوا لأنفسهم تَرَفَ هذا الافتتان النرجيسي. بالنسبة لهم ،الحدث إلى حدّ كبير غير قابل للتفكير

ولا للاختزال لأن عبادة العقل قد أفضت بكيفية غير مفهومة إلى الجنون : ولن يكون هناك خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، سوى المفكرين السياسيين لما تسميه اليوم أقصى اليسار ، لتبرير ضرورة الرُّعب التاريخية. مع ذلك على رغم أنه غير قابل للاختزال ،وأنه مُبالغ بالقياس إلى المقصد الثورى، فالرعب يتطلّب أن يفسَّر : إنه، عند الجمهوريين ورثة الأنوار، انحراف لا يحتمل لفكر الفلاسفة. وبالنسبة للثوريين المضادِّين ، هو فى المقابل نتاج وحشى إلاَّ أنه متوقع، للعقل وللاَّدين. على هذا النحو، تتواجه رؤيتان للعالم يتعذر التصالح بينهما بخصوص معنى الرعب. مع ذلك ، انطلاقاً من هاتيْن الرؤيتيْن ، طوال فترة ما قبل الرومانسية، ستتَبلور الإمكانات الأدبية المستَقْبلة وسيصاغ، بالأخص ،تحديدان للأدب فى علاقته بالاجتماعى وبالسياسة.

٢- جيرمين دوستّال والأدب الجمهورى

بالنسبة للثوريين الجمهوريين الذين يتموْقَفُون إلى جانب الأنوار ، الرُّعب ينتمى كما قلنا آنفاً، إلى ما لا يقبل التفكير. إنه ، حسب تعبير جيرمين دوسْتال " حدثٌ وحشىٌ لا يمكن لشىء منتظم أن يُفسره أو أن يُنتجه " (**عن الأدب** ، ص٢٩٩.).

ويجب أن نفهم من هذه العبارة، أنْ لا شىء ضمن مبادئ ١٧٨٩، ولا فى فكر الأنوار ،كان ينطوى على إرهاب لجنة الإنقاذ العمومية. إلاَّ

أنه، لإنقاذ الثورة ومُكتسباتها الإيجابية يلزم تجنُّب أحداث ١٧٩٣ لكي لا تستطيع عواقبها الوخيمة إعاقةَ قيام جمهورية مساواتية وعادلة. وهذا العمل التعزيمي الثقافي ستتَوَلاّه بالضبط دوستال منذ سنة ١٨٠٠، في كتابها **عن الأدب منظوراً إليه في علائقه بالمؤسسات الاجتماعية**، وهو كتاب غنيّ ومتعدِّد، هدفه الأول كما يشير إلى ذلك عنوانه، هو أن يحدد العلائق بين الأدب والمجتمع.

إن مَدَام دوسْتال، ابنة نيكير، آخر وزير للويس السادس عشر، هي وارثة نقـدية للأنوار ولروســو. وهـي قـريبـة في بعض المســائل من الإيديولوجيين، لكنها تختلف عنهم بالتصالح الذي حاولتْ أن تُقيمه بين امتيازات العقل ومكتسبات الحساسية. لهذا يصح القول بأنها كانت تعلن عن مجيء الرومانسية : إنها أحد الكُتاب الذين يبدو الانتقال الأدبي عندهم بين القرنين XVIIو XIX أكثر وضوحاً. مع ذلك، فإن كتابها عن الأدب .... لا يعتبر طريقة لإعلان برنامج ما قبل الرومانسية (وهذا ما سيحقّقه أكثر كتابها **من ألمانيا**) بل هو تأمل في ما يجب أن يكونه الأدب في علائقه بالأنوار ومجابهته للحدَث الثوري. من وجهة النظر هذه، فإن جواب مدام دوستال هو بلا التباس : فإذا كان الأدب الفلسفي قد أوحَى بثورة ١٧٨٩، فإنه غير مسؤول إطلاقاً عن الرعب. على العكس، هذا الأخير هو انحراف كَريه عن المبادئ الأصلية للثورة التي وقَعت بين أيدي مَنْ لهم عقول خَشنة، غير مُتنورة كثيراً وتحركها أهواء عنيفة وفكر نسقيّ

، وهو ما يفسر سبب انحرافها بعبارة أخرى ، ليس الأدب مقترفاً للرعب : على العكس هذا الأخير وقع بالضبط نتيجة غياب الأدب والكتاب الذين كانوا سيوجّهونه.

ويُستحسن أن نسجل التّطوعية التي كانت وراء مسعى مدام دوستال : ففي حركة التعزيم والتّجنب التي أشرنا إليها سابقاً ، تكون وظيفة الأدب هي أن "يستقطب" ويسترجع ويتجاوز صدمة الرعب. ومن ثمّ تكوين برنامج يشبه بياناً من أجل أدب جمهوري. ذلك أنه، إذا كان في الأدب ... بدون شك كتاباً ذا أوجهٍ متعددة ويؤشر على بدايات الأدب المقارن، من بين ما يؤشر عليه (لنتذكّر التمييز الشهير بين آداب الشمال والجنوب) ، فإنه قبل كل شيء كتاب يسعى إلى تحديد وظيفة الأدب الاجتماعية، ويقترح من ثمّ عدداً من الحدوس المنهجية بالغة الحدّة. لذلك فإن مدام دوستال تفترض وجود تجانس بين النسق السياسي والأشكال الأدبية المتّبعة : في الفترات الاستبدادية ، يكون الأدب منصرفاً إلى الأجناس التزيينية والتأثيثية ، أو نحو مضاربات العلم التجريدية، لأن هذه الممارسات لا تهدد السلطة. وفي الفترات الأكثر ليبرالية، تُعاين الناقدة انبعاث الفلسفة الذي تربطه بالحرية. نستنتج من ذلك الدّور الاجتماعي الذي تريد جيرمين دوستال أن تُوليَه للأدب في النظام الجمهوري.

ينبغي، مع ذلك، أن نُدقّق القول بأنه إذا كانت تستعمل مصطلح

"أدب" بِاطمئنان – وهو المصطلح الذى كان القرن الثامن عشر يعرض عن استعماله – فإنها لا تُعطيه المعنى الذى نعطيه نحن له : ذلك أن مدام دوستال فى نفس اتجاه قرن الأنوار ، تمتلك رؤية جدّ شاملة للأدب تعتبرها " فى دلالتها الأكثر اتّساعاً أى أنها تنطوى على الكتابات الفلسفية وأعمال المخيِّلة وكل ما يتصل أخيراً بممارسة الفكر فى الكتابات باستثناء العلوم الفيزيقية " (**عن الأدب**....ص ٦٦).

بالنسبة لجرمين دوستال، منافسة كوندورسيه، الصيرورة الاجتماعية والصيرورة الأدبية مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً بِسبب قانون "قابلية الكمال " التاريخى للفكر البشرى. وهذا يعنى أن لديها إيماناً لا يتزعزع بالتقدّم ، يجعل من الضرورى تطور النسق السياسى نحو مؤسسات جمهورية وديمقراطية. وهو يعنى كذلك، أن على الأدب الذى هو من حيث التحديد، المجال الذى تظهر فيه هذه التقدُّمات الفكرية، أن يواكب بل وأن يوجّه هذا التقدّم السياسى. بعبارة ثانية، يجب على رجل الآداب أن يتحول إلى كاتب – مواطن (وهو تعريف متطرف للالتزام). إلاّ أننا نلاحظ، مع ذلك أن الرعب ، من هذا المنظور يظل مُتأبِّياً على التفسير : فإذا كانت الثورة هى الظهور الصارخ لقانون التقدم، فإن سنوات الإرهاب اليعقوبى تشكِّل تقهقراً يُكسِّر الخطيَّة المنتظمة والمستمرة التى يُضفيها مذهب قابلية الكمال على الصيرورة التاريخية، بكيفية مثالية.

إن على الأدب الجمهورى إذن الذى تدعو إليه مدام دوستال، أن يعيد ربْط خيوط التقدم المقطوعة. ولهذا يجب على هذا الأدب أن يكون قبل كل شيء. فاضلاً (عليه أيضاً أن يستهدف المجد والحرية والسعادة). ولا شك أن مفهوم دوستال للأدبى ، يقدم أخلاقيةً يصعب قبولها اليوم، لكنه، أحياناً، يحدث تأكيداتٍ لا تلبث أن تستدعى المواقف السارترية " إنه ليس من حق أى شاعر، مهما تكن موهبته، أن يستخرج تأثيراً ترجيدياً من موقف قد يتقبَّل مبدئياً ما ليس أخلاقياً " (**عن الأدب**...ص ٦٨ - وهذا قول يُقارن بعبارة سارتر التالية : " لكن ما من أحد سيفترض لحظةً واحدة أن بالإمكان كتابة رواية جيّدة فى مدح معاداة السامية "، **ما الأدب؟** ص ٧٠). بالمثل ، ويتفرّع عن هذا الطابع المبدئى للأدب المواطني الذى ارتأتْهُ دوستال ، نجد ضرورة الجدّى : " كان رجل فكر يقول : السعادة حالة جدية. ويمكننا أن نقول نفس الشيء عن الحرية " (**عن الأدب**... ص. ٣١١). فى مجتمع مُتمدِّنٍ أكثر فأكثر، يقدم مؤسسات سياسية مكتملة أكثر فأكثر، سيكون الهزلي والضحك مَشْطوبَيْن حتماً من الأدب ، لأنهما لا يمكن أن تتمَّ ممارستهما إيجابياً إلا ضد رذائل وعيوب مجتمع غير كامل. إنه يجب أن نفهم أن الأدب الجمهورى يمثّل تدريباً على الزُّهد والتقشف يلزم الكاتب بأن يتخلى عن الممارسات القديمة. ليس فقط أن مدام دوستال ترفض تفاهات الأدب الأرستقراطى ، بل إن عليها أيضاً وبنوع من النوستالجيا ، أن تعرض عن **الذوق وعن نَباهة الفكر** ، كما كان نظام الحكم القديم يفهمهما : فى

مـجـتـمع ديمـقـراطـى فـإن نبـاهة الفكر التى هى حكر على صـفـوة أرستقراطية مرتبطة بتقاليد طويلة الأمد ، لا يمكن أيضـاً أن تُقتَسم . ويتحـتم إذن ، التـخلى عنها . بالمثل ، فـإن هذا الأدب الذى ينفتح على جمهور واسع ، عليه أن يحمىَ نفسه من الابتذال ،وهو مصطلح تطالب دوستال بأبوّتها له ،وتُطلقه على مجموع العواقب الوخيمة (الخشونة ، التبسيط ، الخ.....) لِدَمَقْرَطة الأدبىّ.

إن الكاتب - المواطن، كـمـا نرى ،يحـتل مكاناً مـركـزياً وسط الجمـهورية : بإعراضه عن الممارسات الأرستقراطية للآداب الجميلة ، يتحـتم عليه أيضـاً أن يَضْبط تأثيرات الدَّمَقْرطة. نتيجـة لذلك ، يكون الكتاب منذورين لتكوين صفـوة جديدة قريبة من السلطة السياسية ، لكنها مستقلة عنها ،وتكون مهمّتها هى أن تنصح وتقود الحكومة ،وذلك بِضمان احترام المبادئ الجمهورية والحريات المدنية. سيكون إذن الأدب المدَنى **مُتعدِّياً** بالضرورة : سيستهدف التربية والتعليم ومراقبة وتوجيه التطور الاجتماعى.

كيف لا نعترف بأن مفهوم الأدب هذا، يبدو لنا اليوم مُخيِّباً للظن ، فضلاً عن أن التاريخ قد أظهر خطأه ؟ لقد نمت الحداثة مفهوماً آخر للأدبى ،وما يبدو هنا أن دوستال تعلن عن قيامه إنما كأنها تُسئ الظن بالأدب البورجوازى والوعظى الذى سيزدهر فى عهد لويس فيليب خلال قيام ملكية الوسط - العادل. غير أنه لا يقل صحةً عن ذلك ،أن البرنامج

الأدبي المرسوم في **عن الأدب** ...، يُقدم عدداً من الثغرات أو المصاعب التي هي مثل نقط عمياء تُقرأ من خلالها بطريقة لا شعورية تقريباً ، رؤية أخرى للأدب هي أكثر حداثة.

إن الصعوبة المركزية التي يتمفصل حولها كتاب **عن الأدب** ...، هي التمييز الذي تنجزه مدام دوستال بين أدب " الفكر" وأدب "المخيِّلة". فالأولى من هاتين المقولتين تشمل عملياً ، ما يمكن أن نسميه فلسفة أو أدب أفكار : والثانية الأقل تحديداً ، يبدو أنها تجمع تحت تسمية أعمال المخيِّلة، كل ما نسميه إجمالاً الأدب : شعر ، رواية ، مسرح. يمكن أن نفكر على هذا النحو ، بأن دوستال تستبق – بدون أن تريد ذلك حقيقةً – التعريف الحديث للأدب. يجب مع ذلك، القول بأن الناقدة ترفض تماماً التفرقة بين فكر ومخيِّلة : فالأدب الذي تعنيه يجب أن يكون سليل العقل إلاَّ عليه ليدرك غايته ، أن يتحدث أيضاً إلى القلب ويفسح المجال للإحساس ، بحيث يستطيع أن ينتج ما نسميه ناقدتنا " مخيِّلة – فيلسوف".

إلاَّ أننا بمجرد ما نربط هذا التمييز بين فكر و مخيلة ، بمذهب التقدّم الذي يحمل بناءَ التصوّر عند دوستال ، نجد أنفسنا مضطرين للاعتراف بوجود هوّة بينهما :

" لقد ميزت في كتابي، بعنايةٍ بين ما ينتمي إلى فنون المخيِّلة وما ينتسب إلى الفلسفة . وقد قلت بأن تلك الفنون لم تكن أبداً متوفرة على

كمالٍ غير محدد ؛ بينما لا نستطيع التَّنبؤ بالحدِّ الذى سيتوقف عنده الفكر " (**عن الأدب** ، ص ٥٨).

وتضيف : " لقد حاولت أن أصف السير البطىء ولكن المستمر للفكر البشرى في مجال الفلسفة ، وكذلك نجاحاته السريعة لكن المتقطعة فى مجال الفنون " (م. س ، ص ٦٥)

نظرتان للتاريخ ، إذن ، تتجابهان هنا فالفلسفة تتصف بتقدُّم بطىء إلاَّ أنه مضمون خطّى وغير منتهٍ احتمالاً : ولا شك أن تفضيل ناقدتنا هو لهذا الأدب الذى يجسِّد بكيفية رائعة المثل الأعلى المريح لقابلية الكمال المستمرة التى تدافع عنها فى المجال الثقافى والسياسى. فى حين يبدو أدب المخيلة الذى يعنى لدينا الأدب بمعنى الكلمة ، خاضعاً لتقدمٍ سديمىّ ومحدد ، يبدو أن مدام دوستال تقول إنه لا يجب أن نُعوِّل عليه. ومع ذلك نُسجل كمؤشر دَالٍّ ، كون هذه الزمنية الأدبية المحض تلتقى بكيفية غريبة ، الزمنية الثورية والرَّعب، مادام " من طبيعة الثورة أن توقف لبضع سنوات ، تقدُّمات الأنوار ، وأن تعطيها فيما بعد اندفاعةً جديدة " (م .س ، . 299) كل شىء يتم ، هنا ، كما لو أن النص سينتهى بِأن يظهر رغماً عنه ، اللاَّ مفكَّرَ الذى يؤسِّسه : فالثورة والرعب قد غيرا بكيفية نهائية النظام الأدبى ، والمستقبل إنَّما هو لأدب المخيَّلة ذاك الذى ، بدون أن تطلِّقه ، لا تجسر دوستال على أن تَثِق فيه وتتمنَّى لو أن الفلسفة "تراقبه". هكذا ، فإن الرومانسية وأكثر منها الحداثة ، تَتَخايَلاَن بين

سطور نصٍّ هدفه بالأحرى إجلاء إمكانية قيامهما.

ماذا نفعل، منذ ذاك، بهذا المثل الأعلى لأدب مدنى وجمهورى هو امتداد صالح وجدّى لعصر الأنوار؟ وماذا نفعل أيضاً بفيلسوف – مواطن، ضامن وحارس للتقدم الاجتماعى والسياسى حسب تعبير مدام دوستال؟ لا شيء، ولا شك، سوى أننا نسجل ما يلى: إن الدور الذى تريده دوستال للفيلسوف والكاتب، يعلن ربما عن دور لنمطٍ اجتماعى آخر، ستكرسه الجمهورية III: وهو دور الأستاذ، عمود النظام، ضامن مبادئه والداعية لها وللقيم الأساسية، وهو الشخصية التى، مع ذلك، سيسخّر أدب بكامله من فكره الجادّ، وطبيعته الدؤوب. بتمحيصنا للنص، على هذا النحو، يمكن القول بأن **عن الأدب**...، هو بمعنىً مّا، ولا إرادياً، كتاب رؤيوى مرتين: إنه يعلن عن الفصل الحداثى بين الأدب والفلسفة (أدب الأفكار)، ويجدّد، عكسياً، الأدوار الاجتماعية للكاتب وللأستاذ الجمهورى. إنهما دوران منفصلان ومتمايزان ستعمل نهاية القرن XIX على إعادة تمفصلهما من خلال وجه المثقف الذى لن تكون وظيفته بعد هى مرافقة الحكومة وتنويرها، بل مناهضتها والانتفاض ضدها باعتباره سلطة أخلاقية مستقلة. من نفس المنظور، سيكون من المفيد أيضاً أن نبين كيف أن **من الأدب**... بعد مائة وخمسين سنة على صدوره، يقدم تشابهات مع **ما الأدب**؟ الذى كتب هو أيضاً تحت تأثير ثورة ونكسةٍ إيديولوجية من لدن كاتب سعى أيضاً على

تجسيد وجه شمولىّ للكاتب - الفيلسوف، الوجه نفسه الذى كانت جيرمان دوستال تعلن ضمنياً عن اختفائه.

٣- الثورة المضادة وميلاد الشاعر

مقابل الجمهوريين الحريصين على إنقاذ مكتسبات ١٧٨٩ الأساسية ، انتصب منذ بداية القرن التاسع عشر ،فكر مضادّ للثورة. ويعود أصل هذا الأخير إلى التيار المعادى للفلسفة الذى انتشر منذ انطلاق **الأنسيكلوبيديا** ، إلاَّ أنه وجد نفسه ممهوراً بِحدَّةٍ متفاقمة عقب أيام الرعب. وضمن هذه الحركة الواسعة للأفكار ، اشتهرت أسماء لويس دوبونالد، جوزيف دومـيستر، بيِير سِيمون بَالانْش ، لاَمُونى (الذى سيتطور نحو الكاثوليكية الاجتماعية والديمقراطية التى ستجعله يشارك فى ثورة ١٨٤٨)، وأخيراً فرانسوا رونى دوشاتوبريان الذى سيكون فى مجال الأدب ، الممثل الأكثر لمعاناً للثورة المضادة ،مع بقائه مستعصياً على أن يُخْتَزل فى ذلك التيار الفكرى الذى كان يتجاوزه من كل ناحية.

بالنسبة للثوريين المضادّين، فإن الأنوار والثورة والرعب جميعها تُكوِّن كلا لا يتجزّأ : ذلك أن تجاوزات ١٧٩٣ كانت مندرجة فى عبادة العقل وفى المادية الملحدة للأنوار. منذ ذاك ، فإن ردَّة الفعل هذه ضدّ فظائع الثورة وانحرافاتها كانت تريد أن تناهض عمقياً بناء الفلاسفة الثقافى : برفضها لطابع الأنوار العقلى ولتفاؤلية التقدّم ، دافعت الثورة

المضادة عن إعادة الاعتبار ل " الأحكام المسبقة " (إيمان ، دين ، اعتقاد، الخ...) وأرادت العودة إلى تقاليد النظام القديم ، وبذلك تُسجل تفضيلاً واضحاً للقرن السابع عشر على القرن الثامن عشر . ومن ناحية أكثر تحديداً ، تمّ نقد حادّ لصورة رجل الآداب أو الفيلسوف كما كان يتطلع أن يكون مشرِّعاً اجتماعياً (وهي صورة نجدها أيضاً عند مدام دوستال). مفترضاً أن " الأدب هو تعبير عن المجتمع " يتحدث بونالد ، منساقاً لحِقْده المضاد للثورة، عن اختفاء الآداب الجميلة: " إذا كان على الآداب والفنون أن تفسد الناس، وتضيِّع المجتمع، فإنه يتوجَّب إبادة الآداب والفنون (٦١) ومع تعذّر الوصول إلى هذا التصوّر المتطرف، نجد بونالد نفسه يقترح وضع الأدب تحت الوصاية من خلال فرض رقابة صارمة.

إن الفكر المضاد للثورة هو، من هذه الناحية، فكر رجعي لا جدال في ذلك. لكن يجب أيضاً التنبه إلى أنه يحمل داخله على ما في ذلك من مفارقة، عدداً من التجديدات الحاسمة، قد أوضح بينيشو كل أهميتها من أجل " قيام سلطة روحية، لائكية في فرنسا الحديثة " (٦٢) وهناك عدّة تفسيرات لذلك، وأكثرها بساطةً ، تفسير ظرفي : فالمفكرون المضادّون للثورة قد تم استقطابُهم في الأوساط المهاجرة، ولعبت معرفتهم بالحياة

---

(٦١)أنظر : : Paul Bénichou : Le Sacre de L ' écrivain 1750 - 1830 ; ed. Lorti ; 1973 ; paris

(٦٢) م . س.

الأدبية الإنجليزية أو الألمانية ، دوراً مهماً فى نشر الرومانسية بفرنسا. إلاَّ أن هناك أسباب أخرى أكثر عمقاً، يجب تقديمها.

فى طليعة تلك الأسباب ، هناك إعادة الاعتبار لصورة الشاعر ، ضِداً على رجل الآداب فى القرن IIIVX : فالفلاسفة وهم منقادون لرغبتهم الجامحة للعقلانية النقدية، قد أهملوا الحساسية الشعرية التى هى الضَّمان للأدب الحقيقى الوحيد. والشعر، مفصولاً عن العلوم، يصبح عند الثّوار المضادِّين تعبيراً عن الروح، ويلتحم بالشعور الدينى الذى يعبر عنه : تغدو صورة الكاتب هى بامتياز صورة " الشاعر المقدَّس". وإلى هذا الملمح الأساسى، ينضاف إظهار الشعور : فعلى عكس شعور الأنوار المتفائل الذى هو انخراط بهيج فى عالم يقدم نفسه كليةً إلى الإنسان أكثر فأكثر، نجد أن الإحساس المضاد للثورة معتم : نتيجة لصدمة الرعب، يغدو الإحساس علامةً عن فقدانٍ وعدم رضى مستمر، وعن رغبة واسعة وغائمة لا شىء يمكن أن يُرضيَها إنْ لم يكن الحضور الإلاهى. هكذا تُبتَدَع صورةٌ هى صورة الشاعر المسيحى الذى ،وهو يتعلمن مع الرومانسية ، يؤول به الأمر إلى التمثيل الحديث للكاتب بِوصفه فاعلاً للروحانى، أما الإحساس المضاد للثورة، فإنه يفضى إلى التيمات الحديثة المتصلة بالكآبة المبهمة **Spleen** والماليخوليا.

وقد لعب شاتوبريان، عند إقامة تلك العدَّة الأدبية الجديدة، دوراً خاصاً : مولوداً سنة ١٧٦٨، ومتوفى فى ١٨٤٨، عاش كلَّ الدَّورة التى

تمتدّ من الأنوار إلى الحداثة، وكان اختفاؤه مباشرةً بعد انهيار ملكية يوليوز، رمزاً بطريقة مّا، لذلك المسار الرّمزى. إنه وهو الأرستقراطى البروتونى، قد عرف المنفَى والهجرة ، وكانت الثورة هى المحرِّك الحاسم لتكوينه الثقافى لأنها صادمة ولا يمكن التنبؤ بمسارها : فمنذ ١٧٩٧ ، نشر شاتوبريان **محاولة عن الثورات**، باذلاً جهداً للتفكير فى معنى مثل ذلك الحدث. إلاّ أن دخوله الحقيقى إلى عالم الأدب يعود إلى ١٨٠٢ وإلى صدور **عبقرية المسيحية** حيث دافع عن أطروحة معاكسة تماماً لأطروحة جيرمين دوستال : فمن أجل إصلاح الاستمرار التاريخى لفرنسا، والذى أوقفته الثورة ، يفحص الكتاب بطريقة أكثر شعريةً من ما هى لاهوتية، إضافةَ الدين المسيحى الجوهرية والتى يُعيد إليها الكاتب جميع وَثبات الحضارة ، بِما فيها توسيع الحرية.

إن تَزَامن نَشْر **عبقرية المسيحية** مع توقيع بونابرت للاتفاق البابوى، جعله يبدو وكأنه كتاب يأتى فى أوانه حين وجدَتْ الثورة فى حكم القنصلية طريقة لإنهائها (بَل وللرجوع إلى الوراء). وبِحكم طبيعته، فإن ذلك الكتاب يُعلن مع ذلك، شيئاً آخر غير الإمبراطورية : إن هذا الكتاب الهجين هو. بالفعل، مقالة تَسْتَدمِج مشاهد روائية (أتالا ورَونى) مخصّصة فى شكلٍ تخييلى لإعادة طرح بعض أطروحات شاتوبريان والتّدليل عليها. ومع ذلك، فإن تلك المشاهد الروائية ستنفصل بسرعة عن بقية الكتاب ، وستبتعد إذن عن الغرض التّدليلى الذى كان

يحملها فتغدو أعمالاً مستقلة ستعتبرها الرومانسية نصوصاً مؤسِّسة وفى هذه المسألة ،أسهم كتاب **عبقرية المسيحية** خاصة من خلال **رونى René**، كثيراً فى الانتقال من الفكر الثورىّ المضادّ إلى الحساسية الرومانسية. فعلاً، يعرض شاتوبريان باستمرار ،فى ذلك الكتاب صورة الشاعر المقدَّس، ويمزج فيه الإحساس الدينى بالانفعال الشعرى. غير أن هذا الموقف ملتبس : فكما يجسده رونى نموذج البطل الرومانسى المسكون بالأهواء الغائمة، فإنّ تطابق هذا الفضاء الشاسع الراغب مع حدْسِ الحضور الإلاهىّ ، لا يستقيم حتى النهاية ضِمْنَ رؤية مسيحية أورثوذوكسية : إذ الأمر بالفعل ، يتعلق بمطابقة الله مع الحاجة التى نَستشعرها. وعندئذٍ يكون الطريق قصيراً إلى الاستغناء بكل بساطة عن ذلك الحضور الإلاهىّ. وهذا على نحوٍ مّا، هو ما سيفعله الجيل الرومانسىّ الذى لن يحتفظ من عبقرية المسيحية بسوى رونى و أتالا ، ملحقاً الضَّرر ،فيما يبدو، بالكاتب نفسه الذى تظاهر بِأسفه على ذلك الانزلاق :

" لو أن رونى لا يوجد، فما كنت لأكتبه بَعْد ؛ ولو كان بِوسعى أن أُتْلِفَه لفعلت. إن أسرة رونى – الشعراء ،ورونى – النَّاثرين قد فَرَّخَتْ : فلم نَعُد نسمع سوى عبارات ٍرديئة ومُفككة ؛ ولم يعد الأمر يتعلق إلاَّ بالرياح والعواصف وبكلمات مجهولة معطاة للسُّحب والليل " (مذكرات من وراء القبر، ج IIIX).

فضلاً عن هذا التقديس لصورة الشاعر – لمّا كان شاتوبريان ناثراً على مستوى الشكل ، فيجب اعتبار استعمال هذا المصطلح فى معناه الأكثر اتساعاً بوصفه معارضاً لرجل الآداب أو لفيلسوف الأنوار– فإن كاتبنا يمتلك رؤية أخرى للتاريخ، ومن ثمّ لوظيفة الكاتب الاجتماعية : مثل جميع الثوريين المضادين ، يواجه مفارقة إرادة إعادة الاعتبار لاستمرارية (تقليد النظام القديم) بدون أن يستطيع تجاهل تغيير الثورة الجذرى. وفوراً يعتبر نفسه رجلاً لعالمين ولاستمرارية تاريخية منكسرة. وفى هذه المسألة، فإن فلسفة شاتوبريان للتاريخ هى بدون شك أكثر حداثة من فلسفة دوستال : إنها فكر **للقطيعة وللحدث** تستتبع عقلية تاريخية تقوم على جدلية الاستمرار والقطيعة، التقليد والتغيير. على هذا النحو، فإن دوراً جديداً أيضاً يعرض نفسه على الكاتب : فالعبقرية عند مدام دوستال، كانت طريقة ذات طابع تجريدى ومعتدل، " الحسُّ الجيدّ مطبقاً على الأفكار الجديدة " (**عن الأدب**....ص ٧٠) وبالنسبة لشاتوبريان، تتجسد العبقرية وتصير هى الشخص الذى يتمكّن من التقاط الحدث فى قوة قطيعته، والذى يتمثّل الجِدّة بإدماجها فى التقليد، إنه فى آنٍ، من يدرك معنى التاريخ الجماعى ويؤوله قبل وأفضل من الآخرين. ومنذ ذاك، فإن الشاعر، وكيل الروحانى، يتميز اجتماعياً بقدراته الرؤيوية والتنبُّؤية (لنتذكر الاستشهاد بشاتوبريان الذى أوردناه فى الصفحات الأولى لهذا الفصل).

إن هذه الخاصية الأساس للشاعر، تُضفى عليه وظيفة هى، فى الآن نفسه، بديهية، وتَضَعه فى غير مكانه قياساً على السياسة : مثل أىّ نبىٍّ ، هو بالفعل فى عمق زمنه وجد متقدم عنه فلا يفهم ولا يقبل. من هنا نجد عند شاتوبريان بالضرورة علاقة صراعيه مع السياسة تقوم على التأرجح المستمر بين " الوحدة والمنبر العام " (**مذكرات ما وراء القبر** ، ج V، ص ٣٢٨)، إن العزلةَ والتوحد الاضطراريين عند الشاعر الرؤيوى يتعارضان مع رغبته فى المشاركة فى الحياة العمومية. وإنه لمثير للانتباه أن نعاين إلى أى حد قد اندرج هذا التعارض فى عمق حياة شاتوبريان الذى أراد أن يعيش مهنة مزدوجة، أدبية وسياسية : أول الأمر ميزه نابليون، إلاَّ أنه استقال من سفارته الإيطالية بعد مقتل الدوق دانكيان؛ وعندئذ دخل إلى المعارضة ("العزلة") حيث أخذ يدعو إلى إصلاح ملكى. ولما وصل لويس IIIVX إلى السلطة، أصبح شاتوبريان وزير دولة قبل أن ينشر كتاب **الملكية بحسب الميثاق**، وهو نصّ تسبَّب له فى معادة المتطرفين داخل حزبه الذين وجدوا أنه مفرط فى الليبرالية: ففقد عندئذ منصبه، مفتتحاً سلسلة من الذهاب والإياب بين العزلة والمنبر العام، ستدوم طوال فترة الاستعراش.

ويعزو شاتوبريان تلك الإخفاقات السياسية المتكررة ، إلى وضعه الاعتبارىّ ككاتب :

الموهبة الأدبية بطبيعة الحال هى الأولى قبل غيرها، لأنها لا تلغى أىّ ملكة أخرى، وستكون دائماً فى هذه البلاد عقبة أمام النجاح السياسى (...) أبداً لن يعترف تبجحنا لرجلٍ، ولو كان عبقرياً باستعدادين، ويملكة أن يتقن جيداً مثل فكرٍ عادٍ أشياء مشتركة ".
(**مذكرات ما وراء القبر** ، ج IXXX).

ويقول فى مكان آخر :

" أُقرُّ على نفسى بوقاحة، باستعدادٍ للأشياء الإيجابية (فى السياسة) بدون أن تكون لدىّ أدنى الأوهام عن العائق الذى يُعارض فى داخلى نجاحى الكامل. وهذا العائق لا يأتى من ربَّة الوحى، إنه يتولد من لامبالاتى تجاه كل شىء " (م.س ، ج IXXX).

إن هذا الاستشهاد المزدوج يعبر جيداً عن تجربة شاتوبريان السياسية فى علاقتها بمفهومه للشاعر. معايناً استحالة أن يقبل، فى فرنسا ما بعد الثورة، بوصفه سياسياً وشاعراً فى الوقت نفسه، فقد اكتشف شاتوبريان بِحَنَقٍ وحسرة أن الأدوار تنزع إلى الانفصال. لكنه فى نفس الوقت، وفى الاستشهاد الثانى، يوحى لنا الكاتب عن طريق النَّفى (هذا "لا يأتى من ربَّة الوحى") أن فشله يعود إلى كونه تبنَّى موقف الشاعر فى عمله السياسى، وأنه نتيجة لذلك أَقْصَى نفسه بنفسه من لعبة " الأشياء الإيجابية ". هكذا، وهو يخلق من نفسه شاعراً ، كأنما

شاتوبريان تحقق من أن الأدب يصير متناقضاً مع السلطة : فهذه "اللاَّ مبالاة تجاه كل شيء " التي يضفيها على نفسه، تطبع وكيل الروحاني أمام المعضلات الزمنية. ومجموع حياة شاتوبريان المهنية تبدو هكذا موزعةً بين خضوعين متضادّين : جعل حقوق الشاعر معترفاً بها في السياسة؛ والبرهنة للنفس، مرغماً ، على أن الشاعر لم يعد قادراً على ممارستها. وأفضل برهان ، هو أن شاتوبريان فقد آخر منصبٍ له كوزير عند بداية الاستعراش لأنه دافع عن حريات الصحافة والتعبير ضد الرقابة التي كان الشرعيون المتطرفون ينوون إخضاعهما لها : بين الكاتب والسياسي، كان عليه اختيار معسكره بطريقة ليس هناك ما هو أوضح منها.

الفصل العاشر
فكتور هيجو : الشّعر والمنبَر

أقامت الفترة الرومانسية علاقةً فريدة – وغير مسبوقة بمعنى مّا – بين الأدب والسياسى. وبالفعل، امتداداً للتجديد الروحانى المسيحى للثورة المضادة، أضفى الفكر الرومانسى على الكاتب – المَاهى بصورة الشاعر المؤَمْثَل – وظيفةً ونفوذاً مميزين داخل النظام الاجتماعى وذلك بأن جعل منه وكيلاً روحانياً. وبالموازاة، ربطت الرومانسية هذا الدور الاجتماعى النّوعى بِحضور قوى للكاتب فى مجال السياسة. وهذا الاستعداد للتدخل لم يُشغل من لدن جميع الرومانسيين ،لكنه أتاح لعددٍ من ممثليها ، من لامرتين إلى هيجو، مروراً بِجورج صاند، أن يتألقوا بقوة فى ساحة الالتزام الزمنى، بينما كانت وظيفتهم الكهنوتية تفرض عليهم الابتعاد عن انْشغالات من هذا النوع.

وهناك مفارقة أخرى يستحسن تسجيلها وتتمثل فى التطور الإيديولوجى للرومانسية. فعلى رغم أن هذه الحركة، منذ بدايتها ، تألفت

من مكون ليبرالى مهم (بنجامان كونستان، جيرمين دوستال ثم ستندال فيما بعد) فإن أصلها الأساسى يعود إلى الفكر المضاد للثورة وإلى التيار الملكى. وعلى رغم هذا الأصل المحافظ والرجعى، يجب مع ذلك معاينة أن الاتجاه العام لحركة الرومانسية كان ينزلق باتجاه اليسار وبالاهتمام المتزايد والمعلن بالمسائل الاجتماعية. ووصل هذا التطور أوجه بقيام ثورة ١٨٤٨ : فخلال زمن جد قصير وجد البورجوازيون الليبراليون والعمال أنفسهم متحدين ل " إنهاءِ" ثورة ١٧٨٩ وتحقيق ما كان يبدو بمثابة أوتوبيا رومانسية خالصة. ومن فشل هذه المحاولة نشأت الأزمة الأخلاقية المعروفة لدى الكتاب والتى لا سابقة لها (انظر مقدمة الجزء الثالث).

ضمن الكوكبة الرومانسية، يتميز فيكتور هيجو بلا جدال : إنه هو الذى أعطى، بكيفية مّا ، الوزن الكامل لهذه الحركة ، مجسداً حتى المبالغة والكاريكاتير أحياناً ، خصائصها وتناقضاتها الأكثر عمقاً. ولطول عمره (١٨٠٢ -١٨٨٥) ، فقد وجد نفسه يكمل كل دائرة التطور الرومانسى إلى أن أصبح الوجه البارز للمنفىّ الجمهورى الذى بواسطته ستقدس رسالة الشاعر الاجتماعية. وهنا أيضاً ، مع ذلك ، نوجد أمام ملمحٍ لِتناقضٍ أو مفارقة : فَهيجو لم يصبح حقّاً هو هيجو، والرومانسية لم تدرك من خلاله تعبيرها الأكثر اكتمالاً(من حيث علاقة السياسة

بالأدب) إلاّ فى نفس اللحظة التى أدانَ فيـها فَشل ثورة مسـتوحاة من الرومانسية (سنة ١٨٤٨) آمال تلك الحركة، وإلاّ حين أعرض جيل كامل من الكتـاب الشـبـاب (بودلير، فلوبير، لى كـونكور) بمرارة عن مـجال السيـاسـة ، لأنهم اقـتنعـوا بأن الأدب لم يعد بإمكانه أن يمـارس وظيـفـة اجتماعية فى مستوى السلطة والحرية اللتين كان يُطالب بهمـا. وفى تلك اللحظة بـالذّات اكتشف هيجو نفسـه وتحـوّل إلى شـاعر منـتقم ورسول، مؤكداً بثباتٍ عظمة دور الكاتب وتفوقه.

وفى هذه المسألة ليس هيجو حداثياً : فعنده ليس هناك عدم تلاؤم بين ما كان يسميه "الشعر والمنبر" ، بين الأدب والسياسة. أكثر من ذلك، إذا كان هيـجو يظل اليوم هـو ذلك الوجه الفـاتن، فـلأنه ولا شك، نجح فى الحفـاظ، رغم الصـعوبات على دور مزدوج للكاتب : فـقد كان قـادراً على تأكـيد اسـتـقلاليـة الحدث الأدبى مع تصـوره مـتـصـلاً، فى تآنٍ ، اتصـالاً مـباشـراً بالسيـاسـى. بتـعـبـير آخر، المطالبة بالشـعر والمنبر مـعاً ، معناه إعلان اكتفـاء الأدب بنفسـه، وفى الوقت ذاته تأكيد قـدرته على أن يتكون بوصـفه خطـاباً (سـيـاسـيـاً، اجـتـمـاعيـاً، الخ...) . وهذا التَّـبنى المزدوج لوظيـفة الأدب الذى لم يجسـده أحد مثلمـا فـعل هيـجـو تعـتبـره الحداثة متناقضاً وغير قابل للتحقيق. ولذلك. ، فعلاً، ليس هيجو حداثياً ، وتجربته فى الالتزام على روعتها وفتنتها تبدو وكأنها غير قابلة للاستنسـاخ.

١- من ثورة إلى أخرى

منظوراً إليها باستعراض سريع تبدو تطورات هيجو السياسية مدهشة. وهو نفسه يلخصها كما يلي :

" فى ١٨١٨ كنت ملكياً، وفى ١٨٢٤، ملكياً ليبراليا؛ وفى ١٨٢٧، ليبرالياً، وفى ١٨٢٨، ليبراليا - اشتراكياً ، وفى ١٨٣٠، ليبراليا - اشتراكياً - ديمقراطياً، وفى ١٨٤٩، ليبرالياً اشتراكياً ديمقراطياً جمهورياً ".(٦٣).

يجب بطبيعة الحال ألا نصدق هذا السرد التاريخى فى حرفيّته، إلاّ إذا كنا نريد الابتسام. فالتصنيفات السياسية التى يقترحها علينا هذا التعداد لا تتطابق مع ما يلائمها فى الواقع وإنما هى فى ذهن هيجو، وتأريخه لمختلف مراحل فكره السياسى تستبق بسهولة تطور الكاتب الحقيقى. وعلى رغم أنه ابنٌ لجنرال الإمبراطورية، فإن فكتور هيجو هو قبل كل شىء من أنصار الشرعية : وقصائده الغنائية الأولى الملكية نالت جوائز منذ سنة ١٨١٩، وأسس فى السنة نفسها صحيفة " المحافظ الأدبى" . وتبعاً لتصريحه المورد آنفاً، فإن هيجو قد تقرب فعلاً من المعارضة الليبرالية حوالى سنة ١٨٢٤؛ وفى عام ١٨٣٠ أعطى تأييده

---

(٦٣) ذكره بينيشو فى :

Paul Bénichou : Les mages Romantiques ; ed Gallimard : 1988

لملكية يوليوز البورجوازية وأبقى على مساندته لها إلى نهاية ذلك النظام :
وخلال تلك الفترة، كان هيجو يخالط الدّوق والدّوقة دوراليان ، وأحرز على شارات تمييزية مهمة (انتخب فى الأكاديمية سنة ١٨٤١ ، وسمى عيناً من أعيان فرنسا سنة ١٨٤٥). وابتداءً من ١٨٤٧، انجذب إلى مقترحات لويس نابليون بونابرت، فدافع عن عودته من المنفى. وخلال ثورة ١٨٤٨، حاول أن يعلن وصاية دوقة دورليان، قبل أن يسعى إلى انتخابه نائباً كاثوليكياً محافظاً فى الجمعية التشريعية. ولكنه سرعان ما ابتعد عن اليمين الأكثر تصلباً بعد حملة القمع فى كافينياك، وانتقل إلى صفوف اليسار مع استمراره فى مساندة ترشيح لويس نابليون. وبعد أن انتخب هذا الأخير ، انتقل إلى المعارضة، رافضاً الطبيعة السلطوية والمحافظة للنظام. وستتأكد القطيعة بكيفية نهائية مع حدوث الانقلاب الذى أرغم هيجو على الحياة السرية ثم المنفى. وانطلاقاً من تلك اللحظة، أصبح جمهورياً يسارياً كاملاً، وبلغ تطوره السياسى منتهاه.

إن هذا الملخص الخطاطى ل " مهنة" هيجو السياسية، هو ولا شك شعار رامز للتوجه الإيديولوجى الذى سلكته الرومانسية ما بين ١٨٣٠ و١٨٤٨ . إلاَّ أنه مع ذلك، يظهر لنا ، بخصوص عدَّة نقط، التباسات أو تناقضات قد تبدو اليوم مستعصية على التَّخطى: كيف يمكن للمرء فى سنة ١٨٣٠، أن يكون كاتباً رسمياً للملكية الليبرالية وأن يسهم بكثافة فى تشييد الأسطورة النابوليونية، وأن يتنبأ فى **نوتردام دوبارى** بانتصار

الديمقراطية الحتمي؟ كذلك، هل يمكن فى ١٨٤٨ ، أن يكون محافظاً وأن يؤيد عودة لويس نابليون غير المتوقعة ،وأن يلقى خطاباً حاداً بعنوان **خطاب عن البؤس**؟ مثل هذه التشويشات الإيديولوجية، يجب لفهمها، ربطها بالطريقة التى يموضع فيها الشاعر الرومانسى نفسه داخل الفضاء الاجتماعى والسياسى لعصره.

وفى المقام الأول، تجب الإشارة إلى أنه كان على الرومانسيين أن يدبروا إرث أربعين سنة من الزّعزعات السياسية : وإذا كان الإغراء الذى يراود الكثيرين هو إعادة تنصيب الملكية، فإن أحداً لم يجهل القطيعة الحاسمة التى كانت تمثلها سنة ١٧٨٩ ، والانحدار السياسى الحتمى الذى حملته الثورة إلى الأرستقراطية. وفى الوقت نفسه، فإن صعود البورجوازية بالقوة، ووصولها النهائى إلى السلطة سنة ١٨٣٠ ، هو صعود غير مرضٍ : إذ أن التباعد بين انشغالات البورجوازية المادية والاقتصادية ، وبين الأمثلة الرومانسية لرسالة الشاعر الروحية سرعان ما تجلت دفعةً واحدة لعيون " الجيل الكبير ". وهكذا لم تستطع ملكية الوسط العادل أن تلتقى وتُشبع رغبة السموّ الإستتيقى والأخلاقى المحرك لماسكى الرومانسية التاريخيين. وهذا اللاَّ تلاؤم بين الأدب الرفيع والبورجوازية الذى سيصبح ثيمةً أساسية عند الحداثة، يترجم فى الدرجة الأولى باحتداد الكهنوت الشعرى : فالحلقات الرومانسية تتكون على غرار النموذج الدينى، وأعضاؤها يعتبرون أنفسهم وزراء لعبادة

لائكية وحاملين لأعلى القيم ،وهو ما يسهم فى وضعهم خارج أو فوق الطبقات والفئات الاجتماعية.

وكان من شأن هذا الانتماء على نظام مميز، لا يحمل علامة اجتماعية كان من الممكن أن يقود الشاعر، كما هى الحال فى الحداثة ، إلى قطع كل تواصل بين الكهنوت الشعرى والانغمار فى الحياة العمومية. وبالنسبة للرومانسيين، وعند هيجو بالأخص، لم يحدث شىء من ذلك ، لأن عدداً من الجسور قد مدّت بين الأدب والسياسة. وأحد أهم تلك الجسور يتمثل فى تشييد الأسطورة النابوليونية التى أسهم فيها هيجو بنشاط منذ ١٨٢٧ بكتابته **غنائية إلى عمود ساحة فاندوم** : فى مواجهة بديل بين الأرستقراطية والبورجوازية اللتين فروعهما غير مرضية أيضاً ،أصبح الإغراء كبيراً بإبراز وجه إلاهى يمكن أن يظهر وكأنه انبثاق فرنسا فى مكوّناتها المتعددة مع إعلائها من خلال فعلها السياسى. فضلاً عن ذلك ، فإن عبادة الإمبراطور كانت تُمثل امتياز إقامة تشابه لم يستطع شاتوبريان نفسه أن يحمى نفسه من الانجرار إليه، بين رسالة الشاعر الروحية ووظيفة نابليون الإلاهية فى المجال السياسى، إذْ أن هذين الدّورين ينظران إلى نفسيهما بتبادل وكأن الواحد معادل للآخر.

يضاف إلى كل ذلك، أنه إذا كان الكاتب الوكيل الروحانى ، يفلت من الوسم الاجتماعى، فإن رسالته تُهيِّؤه للتوجه إلى الشعب بوصفه

يجسد روح الأمة الجماعية، والتحدث باسمها. نتيجة لذلك ، يمرّ كاتب مثل هيجو بسهولة من رؤية الشعب - الأمة المؤمثلة ، إلى اهتمام ملموس بحياة الفئات الاجتماعية: إن هوس هيجو بالبؤس و بالتفقير يأتى من هنا ، ويفسر لماذا كاتب البؤساء وإلى تاريخ منفاه، لم يستطع أن يجد حلاً لتلك المشكلة إلاّ بممارسة الإحسان المسيحى من منظور الأبوية البورجوازية. وبالفعل ، للرومانسيين رؤية تماهية للاجتماعى، ولا يرون بؤس الفئات الشعبية أولاً هو قابل لمعالجة سياسية محض (ستبدو ضرورتها بعد ١٨٤٨ ، وهو ما يسجل "انطلاق" صراع الطبقات). وعندما أعلن هيجو سنة ١٨٣٤ أنه يتمنى " استبدال المسائل الاجتماعية بالمسائل السياسية "، فإنه لم يفعل أكثر من تدوين علاج اجتماعى للبؤس لا يُدرج المشكلة ضمن نظام سياسة مُتحزِّبة : وإذا استعملنا مصطلحات هيجو، فإنه يمكن أن نكون "ليبراليين اشتراكيين ديمقراطيين جمهوريين"، وأن نتمرد ضد البؤس الشعبى وننضم إلى صفوف الكاثوليكيين المحافظين، لأنه فى حلم التصالح الرومانسى الكبير، المسائل الاجتماعية تعلى الانقسامات السياسية. ما بين ١٨٤٨ و ١٨٥١، ستجعل التجربة هيجو مدركاً أن ذلك الموقف لا يستقيم، إلاّ أن الشاعر إلى ذلك الحدّ، سيمكنه الاعتقاد بأن التمثيل الذى يصوره لنفسه عن ذاته ودوره، يضعه خارج الألعاب السياسية والمتحزِّبة.

من هذا المنظور، يُطرح سؤال لمعرفة ما هو الدّور النوعى الممكن

للأدب ؟ نعرف، فعلاً أن الرومانسية تتميز بمبالغة فى تقييم المثُل الأعلى الإستتيقى ، المندمج، كما قُلنا وكررّنا، برسالة ذات نمط دينيّ. ومنذ سنة ١٨١٦، ابتدع الفيلسوف فكتور كوزان صيغةَ "الفن للفنّ" : وهذا يفترض فى آنٍ، استقلالية الممارسة الفنية والأدبية وَ ارتقاءَها إلى صف مثل أعلى ميتافيزيقى. إلاَّ أن فرادةَ الرومانسية وقوتها إنما تعودان بالذات إلى كون الامتياز المطلق المعطى للفن – على عكس الحداثة – لا يعتبر أبداً مناقضاً للرسالة الاجتماعية التى يتبنّاها الكاتب. وسيؤكد هيجو، على امتداد مساره المهنى، أن تَحرُّر الفن (سيرورة استقلاله بالمصطلح السوسيولوجى) هو بالضبط مشابه للتحرر المدنى والاجتماعى. بطبيعة الحال، يمكن لمحتوى هذه المشابهة أن يتنوّع ويختلف (أحياناً تُقدَّم الرومانسية على أنها المعادل الأدبى لليبرالية السياسية ، وطوراً تتمثل الثورة الرومانسية فى " وضع طاقيةٍ حمراء على القاموس ")، لكن دائماً يتم التأكيد على عدم التناقض بين الفن للفن ورسالة الكاتب الاجتماعية.أكثر من ذلك ، فإن هذه الصلة الحميمة بين نظامى الانشغالات، يكرس تفوق الكاتب على السياسيين : " بالنسبة للثورات الاجتماعية، لا تكون الأحزاب سوى عناصر تحضير ؛ وفى اللحظة الموعودة، ينبثق الشاعر وَيخْتم ". ومن هنا تأتى الفكرة الأساس والمركزية عند هيجو، عن أن الالتزام فى الأدب (تقصَّدْنا الإبقاء على التباس هذه الصيغة) يعود إلى كهنوت :

" يوجد فى وظيفتى شىء كَهنَوتى : إننى أُعوض القَضاء والإكليروس. أحكم وهذا ما لم يفعله القضاة ؛ وأفصل عن الدين، وهو ما لم يفعله الرهبان ". (مشروع لمقدمة **تاريخ جريمة**، ورد فى ديوانه: **العقوبات**، ص ٣٧).

بِصفته قاضياً وقسيساً فى الآن نفسه، يكون الشاعر الرومانسى، نظراً لسموّ رسالته، فوق السياسى الذى يكرسّ أو يدين عمله بالنسبة للأجيال القادمة.

على هذا النحو، ينتمى الكهنوت الشعرى من ميتافيزيقا الجميل والخير والحقيقة: وهذه القيم الثلاث متواشجة ومنصهرة ، مُكرسة للرسالة المزدوجة الجمالية والاجتماعية، عند الشاعر. هذا يعنى أيضاً ، من منظور هيجو، أن باستطاعة الأدب أن يكون خطاباً سياسياً بدون أن يتنكر لنفسه. فى هذه المسألة ، مرةً أخرى ، لا يوجد صراع بين تعدّى الخطاب السياسى وَ لزوميَة الكتابة الأدبية، وهو الصراع الذى سيطبع إشكالية الالتزام الحداثية. مدركاً من زاوية مصطلحى الشكل والمضمون الكلاسيكيين، فإن هذا الجِدال قد حسمه هيجو باتجاه وجود هوية شاملة حيث يسيطر، مع ذلك، الشكل باعتباره هو ما يُخصص الأدبى " عند الشعراء الكبار، ليس هناك ما هو أكثر تعذّراً على الفصل، وأكثر التحاماً وجوهريةً من الفكرة والتعبير عن الفكرة. اقتلوا الشكل فسيكون دائماً أنكم تقتلون الفكرة، تقريباً " (٦٤) .

---

(٦٤) ذكره بينيشو فى المرجع السابق، ص. ٢٩١.

مثل هذا الموقف تَنْتج عنه، بطبيعة الحال، إستتيقا أدبية. ولا يتسع المجال هنا لاِستعراض المسألة في مجملها، إذ أن الرومانسية تبدو من هذه الزاوية، بمثابة حركة جدّ غنيّة ومعقدة، مطبوعة بالأخص بحرية كبيرة قياساً إلى المواضعات السابقة. ونعرف أيضاً أن أمثلة صورة الشاعر لا تعني مطلقاً أن الكاتب الرومانسي قد تخلّى عن مجموع الأجناس الأدبية . على العكس، ما هو ملحوظ في هذا المنظور هو الكيفية التي لعبَ بها كاتب مثل هيجو تهجين الأجناس وخلط النغمات والأساليب وتنويع السِّجلات التعبيرية التي كانت رهنَ إشارته. وهذه الممارسة للتهجين تسهم تماماً في الالتزام كما تُحدّده رسالة الشاعر الروحية والاجتماعية.

هكذا قدَّر هيجو، لفترة من الزمن ،أن المسرح هو المكان الذي يجب أن تتحقق فيه رسالته كاملة : في نفس اتجاه الثورة الفرنسية، أراد أنْ يجعل من الخشبة وسيلة لتربية الجماهير، غير انه بِرجوعه إلى تقاليد العصور الوسطى، أخذ ينظر إلى المسرح على أنه أيضاً مكان للانصهار مع الجمهور ووسيلة ليقاسمه انفعالاً شبه مقدّس ،وهو ما يجعل منه نوعاً من المعبد أو الكنيسة اللائكية حيث يتوجب نشر رسالة أكثر روحانية ممّا هي سياسية بالمعنى الدقيق. وإنه لذو دلالة أن يكون القانون الإستتيقي للدّراما الهيجولية هو " نقيض الأطروحة الشهير للغروتيسك والسَّامي" : وما يتم التعبير عنه هنا هو، في آنٍ ، رؤية معينة للطبيعة

البشرية مصنوعة من السّفالة والعظمة ، إلاّ أنه كذلك السّجلّ المضاعف (الزمنى والروحى) الذى تعبر من خلاله وظيفة الشاعر الرومانسى عن نفسها.

وعلى مستوى آخر من الأفكار تكون الرواية الهيجولية (من **نوتردام دوبارى** إلى **ثلاثة وتسعون**، مروراً ب **البؤساء**) هى أيضاً إطار للعديد من التسويات الإستتيقية : الاستيحاء الملحمى يُجاور داخلها الواقعية، والاستطرادات ذات الطابع الخطابى (الفلسفى، الأخلاقى، السياسى) يوقف بانتظام السرد، والمحكى التاريخى والتخييل يتجاوران بخفّة : فعلاً، يلزم أكثر من الجرأة (ثقة ثابتة فى قدرات الأدب) لكى يسمح الكاتب لنفسه، كما يفعل هيجو فى **ثلاثة وتسعون**، بأن يدخل إلى جانب روبسبيير، ودانون، ومارا، فاعلاً رابعاً، تخييلياً محضاً يحمل اسم سيموردان.... إن اللاّ تجانس الروائى الهيجولى هو عنصر جوهرى بالنسبة للدور الاجتماعى الذى ينسبه الشاعر لنفسه، ويبرهن على أنه فى العصر الرومانسى ، ليس فقط مذهب الفن للفن كان مقصياً عن الالتزام، بل إنه بالأخص، لا يعادل مطلقاً صفاءً إستتيقياً.

٢- زمن الأوتوبيات

إن الطريقة التى تصور بها الرومانسيون الكهنوت الشعرى وتدوين الشاعر فى حياة "المدينة" ،ليست ظاهرة مقتصرة على المجال

الأدبى بالمعنى الضيّق للكلمة. وكما أوضح بول بينيشو فى كتابه زمن الأنبياء(٦٥) ، فإن العقيدة الرومانسية لا تفترق عن ازدهار تعدُّد المذاهب الفلسفية – السياسية التى تميز تلك الفترة. والفكرة السامية التى يكونها كاتب مثل هيجو عنْ رسالته، إنما تندرج، فعلاً ضمن كون من الخطابات الاجتماعية والسياسية التى تُفسح المجال أمام تبشير الشاعر الرومانسى وتُطلق دعوته من جديد.

بطبيعة الحال، فإن مذاهب العصر الرومانسى تلك، هى عديدة ومتنوعة. ويمكن لمصادر استيحاءها أن تتنوع وكذلك المقترحات التى تُقدّمها . إنها ليست كلها من طبيعة واحدة؛ وقد حرص بول بينيشو بالأخص على التمييز بين ما ينتسب إلى الأوتوبيا، وما يرتبط فى تلك الخطابات بالفكر " الإنسانوى ". ويظل مع ذلك أن جميع تلك المذاهب تقْتسم سلسلة من النقط المشتركة (والتى نجدها أيضاً فى الأدب الرومانسى). النقطة الأولى هى ما يسميه بينيشو " داء المستقبل " : فالثورة ، هى تُطيح بالعالم القديم، قد أوقفت الاستمرارية التاريخية. وتعاقب الأنظمة السياسية ورقصاتها التى أعقبت ذلك، قد أبرزت إلى أى حدّ لم يعد التاريخ يملك الاستقرار الذى كان يتوفر عليه من قبل. لقد فقدت الصيرورة التاريخية قابليتها للتوقّع المطمئنة، وبدا المستقبل معتماً

---

(٦٥) Paul Benichon: Le temps des prophetes,; ed. Gallimard; 1977.

وغير مؤكد فأضحى، إذن، مصدر قلق : كل ذلك الأدب المذهبى سعى مُنذ ذاك، إلى تجنب ذلك القلق والبلبلة من خلال رسم تصميمات للمستقبل. يُضاف إلى ذلك، كون جميع معطيات التجربة يتحتم أن تمفصل من جديد : كيف بالفعل تتمّ ملاءمة الإيمان بالتقدم؟ وكيف تكون إرادة المستقبل نتاج اختيار بشرى حرٍّ وإحساساً بحتمية تاريخية تلقى بثقلها على ذلك المستقبل (وهو صراع يعبر عن نفسه فى الجدال حول الحرية والعناية الإلاهية)؟

والملمح الآخر الأساسى الذى يجمع كلّ تلك الخطابات (والذى هو مرتبط مع ذلك بالملمح السابق)، هو ما ميّزه ماركْ أنجينو على أنه " الدّاء الاجتماعى ".

إن جميع هذه المذاهب تأخذ، بالفعل، حجم القطائع والانقسامات التى تضر مجتمع ما بعد الثورة. حتى إذا كان خطاب " صراع الطبقات " لم يوجد بعد بمعناه آنذاك، فإن هذه المعضلة هى التى كان يواجهها الطّوْبويون والمفكرون الميّالون إلى الاشتراكية من خلال بحثهم، داخل تنظيمات جديدة للمدينة، عن علاجات لانْشقاقات الجسد الاجتماعى التى بدأت تفرض نفسها عليهم. هنا أيضاً، يتحتم تشغيل مصالحاتٍ ثقافية صعبة : فمعظم هؤلاء المذهبيين يظلون تابعين لرؤية تمامية فى ما يخص الاجتماعى، وعلى أساسها يتوجبُّ مطلقاً على المجتمع أن يستمر فى تكوين كلّ عضوىّ. هذه الرغبة فى الوحدة ليس فقط تريد تجاهل

انقسامات الجسم الاجتماعى الظاهرة أكثر فأكثر ؛ بل إنها تطرح أيضاً مسألة مكان ووظيفة الفرد داخل الجماعة : لمعالجة الداء الاجتماعى يكون من المغرى فعلاً تصوّر صيغة للتنظيم جد صارمة ومضبوطة إلى حدّ أن الحرية الفردية تكون فيها معلقةً بمصالح الجماعة.

من الطبيعى أن جميع تلك المذاهب تختلف كثيراً من حيث التفاصيل. والتيار الأولى الذى هو نفسه فى منتهى التعدّد ، هو تيار الطّوْبَوِيين الذى تمثله شخصيتان أساسيتان هما سان - سيمون وَ فوريى. وتنفرد التيارات الطوبوية بإرادتها التّشميليّة والنّسقية (مجموع الحقائق الإنسانية والاجتماعية مندمج داخل كلٍ ملتحم) وبِوثوقيتها : إنها تمثل، بصفة عامة، طابعاً علمياً مزعوماً يُعطى لخلاصاتها وحلولها المقترحة، مظهر حقائق مرغمة. إلاَّ أن جميع هذه المذاهب مُخترقة بكثافة من لدن عمل التخييل والمخيلة، وغالباً ما تحلم بِالاجتماعى وتبتكره أكثر ممَّا تُحلله. هناك، إذن، بُعدٌ من الإيمان والاعتقاد داخل الأوتوبيات هو الذى يفسر لماذا تنمو غالباً مثل الطوائف أو الكنائس ، بِرهبانها وأوْفيائها لكن كذلك بانشقاقاتها وبِدعها.

بالنسبة لسان - سيمون، يجب على مجتمع المستقبل أن ينتظم حول صناعيين، أى مُنتجين (أو مَنْ يملكون وسائل الإنتاج). وعلى البنية الاجتماعية المثْلى أن تؤول إلى حذف جميع أشكال الطُّفيلية (ابتداء من أرستقراطى العهد القديم وإلى الطفيلية الأكثر حداثة عند الموظف).

والثقة التى يضعها سان سيمون فى قدرة الاقتصاد على تنظيم مدينة المستقبل تنظيماً متناسقاً ، هى نابعة من الاعتقاد : بالنسبة له، على جميع الناس أن يسهموا فى زيادة الرَّفاه الجماعى ويتم الاتفاق على أساس مبدإِ الحب الأخوى الذى يستتبع أن الأخلاق والمقتضيات الاقتصادية تلتقيان وتتلاءَمان. وعند فوريى، نجد أن البُعد التخيلى والعلمى المزعوم هو أكثر بروزاً : إنه يحلم بمجمعٍ تُنظمه قاعدة العشائر الصغيرة المكتفية بذاتها (المشارك Les Phalanstères = تجمعات إنتاجية يعيش فيها العمال عيشة مشتركة) وتكون هى نفسها مبنية على مبدأ الانسجام. كان فوريى يريد، فعلاً، تطبيق الفيزيقا النيوتنية على الأخلاق واستخلاص قوانين الجذب والتنافر التى تُتيح التنبؤ بالارتباطات والتشاركات المثْلَى بين الأفراد على أساس الملاءمة بين الأهواء أو الملامح المهَيْمِنة.

إلى جانب هذه الأوتوبيات، يلح بول بينيشو على التيَّار الإنسانوى والتَّشاركى الذى ليس له الطابع الوثوقى للمذاهب الطوبوية. والغاية العامة لهذا التيار هو إحداث " دين للإنسانية " قادر على توجيه الصيرورة الاجتماعية وضمان الحق فى الحرية الفردية. وفى هذا الجانب، تتقدم "الإنسانوية" قبل كل شىء وكأنها محاولة مصالحة واسعة، روحانية، ذات طابع أقل سلطوية وإرغاماً من الأوتوبيات. إلاَّ أن عمق الفكر الإنسانوى يظل مع ذلك ، لأمد طويل ناشطاً وسيتحول، من خلال

ابتذاله، نحو الحركات المتشاركة أو الاشتراكية. ويظل أحد مظاهر الإنسانوية الأكثر فائدة، الوظيفة التي يوليها للكاتب : صحيح أن سان سيمون وَ فوريي كانا يعطيان الكاتب مكاناً محدَّداً داخل نسقها، لكنه كان يظل مندرجاً إلى حدّ كبير في مستوى وظيفة أداتية . وعلى العكس، يُعطي الفكر الإنسانوي للكاتب استقلاليةً وأهميةً غير مسبوقتيْن ، وذلك بأن يجعل منه الفاعل الأساس في انبثاق دين الإنسانية المرغوب فيه. بعبارة ثانية، نجد هنا اعترافاً بالوظيفة الكهنوتية التي يسندها الشاعر الرومانسي لنفسه؛ وهذا التوافق في النظرة يُفسر الجاذبية التي تمارسها الإنسانوية على عدد مهم من الكُتاب، انطلاقاً من ميشليه ووصولاً إلى فكتور هيجو .

بِصفةٍ أوسع، تجب الإشارة إلى ان الغليان الثقافي والابتكار المذهبي، يُسعفانِ على دَوَرَانٍ مهمّ للأفكار الاجتماعية والسياسية من خلال الحقل الأدبي، وهو ما يؤول إلى تأويل جدّ قويّ للنّوعين من الانشغاليْن. أحد الأمثلة الأكثر إثارة عن هذه الظاهرة ، هو حالة أوجين سو وروايته **غوامض باريس** (المنشورة ابتداء من ١٨٤٢) . فكما أوضح أومبرتو إيكو (٦٦)، فإن كتابة هذه الرواية الشعبية الطويلة التي ظهرتْ مسلسلة في صحافة واسعة الانتشار، قد اقترنت بتحول سياسي حقيقي

(٦٦) Umberts Ees : Le Superman au surhomme ; ed. Grasset ; 1993

للكاتب الذى انتقل من التأنق الأرستقراطى إلى الاشتراكية الصادقة والملهمة. فى البدء ، كان اختيار رواية مركزة على الشعب يعتمد فى جزئه الأكبر عند سو على مقتضىً تجارى يتمثل فى استغلال غرائبية حضيض المجتمع الكريهة، والجاذبية العكرة التى تمارسها على الجمهور. إلاَّ أن ما له دلالة، هو كون الكاتب وقد لاحظ أن قراءه الشعبيين قد تعرفوا على أنفسهم فى الرواية المسلسلة ، سرعان ما غيَّر منظوره : لقد ضاعف مظهر روايته الميلودرامى على نحو أكثر وضوحاً ببعدٍ سياسى قوى، من خلاله اقترح الكاتب برنامجاً حقيقياً للإصلاحات الاجتماعية (على أن أوجين سو سينتهى به الأمر إلى الترشح للانتخابات وسيجد نفسه مرغماً على المنفى خلال حكم الإمبراطورية الثانية). بالتأكيد، تعج **غوامض باريس** بالالتباسات الإيديولوجية، وتدرك التقدم الاجتماعى من زاوية أبوية وتسلطية، وتعطى للإنسان الأعلى الوظيفة الربانية للملك المستنير....الخ. إلاَّ أنه مع ذلك ، نجد أن تضخم الخطاب السياسى فى الأدب الأكثر ابتذالاً ، مُضافاً عند الكاتب إلى الوعى بمسؤولية اجتماعية، يؤشران على رسوخ الأدب المذهبى فى الفترة الرومانسية، وهو الرسوخ الذى استحضرناه وأوضحنا قُدرته على " تلويث " الأدب برمَّته ، حتى الأكثر بُعداً ، ظاهرياً ، عن الكهنوت الشعرى للكتاب الرومانسيين الكبار. وهنا أيضاً ملمح مهم لتلك الفترة، هو قابلية نفوذ الأدب إلى جميع الخطابات التى تُحيط به.

٣- التّأليه الهيجولى

لقد سبق القول بأن هيجو كان فى قلب الفورة الثقافية التى طبعت الفترة الرومانسية. يبقى مع ذلك مثيراً أن نُعاين، كما فعلنا، أن كاتبنا لم يحقق ذاته بكيفية مكتملة إلاَّ بعد ١٨٤٨، أى بعد فَشَل ثورة أوقف بطريقة مّا ، الاندفاعةَ الإنسانوية للرومانسية وفرض على الكُتاب قطيعةً مع السياسى هى التى ستؤسس الشرط الأدبى الحداثى. وقد تمَّ تحوُّل هيجو إلى المذهب الجمهورى اليسارى ما بين ١٨٤٨ وَ ,١٨٥١ وعلى الصعيد السياسى المحض، يتعلق الأمر بدون جدال، بانعطافةٍ كبيرة. لكنَّ إرجاع هذا التطور الجذرى إلى المفهوم الذى كان هيجو يحدده لرسالته ككاتب، يجعله يبدو أكثر بمثابة تعميق، وحتى نقول ما نعتقده، فإنه يبدو تأليهاً : فمعارضة هيجو لنابليون ?التى عُوقب عليها بالمنفى، كانت فعلاً، بالنسبة للشاعر تجربةً تطهيرية بمعنى الكلمة. ذلك أن الأساس القوى وصواب الرسالة العليا التى نَسَبَها هيجو لنفسه، قد تأكدا من خلال "الاستشهاد" الذى كَابَدَه. لقد وجد المنفيُّ الجمهورى، المعزول فوق جزيرة كيرنيزى، فى محنته التميز الفريد الذى كرَّسه بصفته كاتباً. وكون هذا التطهير للوظيفة الشعرية كان مُشابهاً للجذرية الإيدلوجية ، لا يجب أن يُدهشنا : فمن خلال معارضة النظام الإمبراطورى والمطالبة الجمهورية والاشتراكية استطاع هيجو أن يحقق كليةً كَهَنُوتَه : إنه سيصبح منذ تلك اللحظة، شاعراً مُنتقماً ورؤيوياً، يشهد المنفى على طابعه الرَّسولى وترمز عزلته إلى الاستقلالية التى اكتسبها بِوساطة الأدب.

هناك إشارات كثيرة تشهد على أنه في المنفى أصبح هيجو هو ذاته، أى أنه تَوصلَّ إلى أن يتطابق مع صورة الشاعر المؤمثلة التى كوَّنها من قبل : فى تلك الفترة أرخَى لحيته أو استسلم لتجارب استحضار الأرواح حيث كان يدخل فى تواصل مع وجوه التاريخ الكبرى، الخ... وهذه التفاصيل التى تسهل السخرية منها ، ليست خالية من المعنى : إنها تشير بوضوح كافٍ إلى أن هيجو فى كيرنيزى قد التقَى شخصيَّته ، وإلى أن الرجل انصهر مع الشاعر، وهو ما يمثل بدون شك، التكريس الأقصى الذى كان بإمكان الكاتب الرومانسى أن يطمح إليه.

من تلك الفترة المباركة على ما في ذلك من مفارقة، خرج ديوانه **العقوبات** **Les châtiments** ويتعلق الأمر، ولا شك، بآخر مجموعة شعرية كبرى يمكن أن نَنْعتها عن حق ب " ملتزمة " . سنجد بالتأكيد، فيما بعد، شعراء مناضلين، لكن وَحْدَه الشعر المقاوم أثناء الحرب العالمية الثانية سيتمكن، ربما، من إدراك مثل هذه الجودة الشعرية فى الالتزام أى ربط علاقة جدّ حميمة مع المقتضى الشعرى الخالص وضرورات الالتزام. لقد كتبت **العقوبات** فى غمرة انقلاب ٢ ديسمبر وما تلاها من قمع. ومنذ ١٨٥٣ ، نشرت فىَ بر وكسيل ، إلاَّ أن الديوان لن يُنشر فى صيغته الكاملة إلاَّ بعد سقوط الإمبراطورية الثانية حين كانت باريس لا تزال محاصرة من لدن الألمان وقد كان نجاح الديوان عاجلاً ومدوّياً : وهناك حكاية مثيرة ولكنها ذات دلالة، وهى أن هيجو ظلّ طوال الحصار، يتلقى

الطلبات لإنجاز قراءات عمومية **للعقوبات**، الغرض منها جمع أموال لشراء مدافع سيطلق عليها اسم **عقاب** و**فيكتور هيجو**، وهو تكريس فريد لأدب المعركة.

إن النغمه السائدة فى الديوان هى بداهةً، نغمة السخط : فهيجو يفضح فظائع الانقلاب وعار أولئك – لويس نابليون بطبيعة الحال، وأيضاً السياسيين والجيش والإكليروس – الذين نظموه وساندوه ؛ ويدعو إلى الانتقام منهم. وهناك عنصر كاشف وهو أن **العقوبات**، أرفقت منذ البدء، بمساجلة هجائية عنوانها **نابليون الصغير** : وهنا تقوم صلة جدّ واضحة بين الوظيفة التصليحية والتكفيرية التى يسندها هيجو إلى الشعر، وبين المميزات الخاصة (السخط الأخلاقى، الفضح الكونى، الهجوم الشخصى القَدح، الخ) لجنسٍ تعبيرى يمثل بامتياز، أدب المعركة. ومثل هذه العدّة الشعرية والهجائية السجالية لن تتوافر فى بداية ذلك القرن XIX إلاّ عند شارل بيِّغى.

تنقسم **العقوبات** إلى سبعة كتب عناوينها تسخر بقلبها للمعنى من طبيعة النظام والتى تهاجمها (**المجتمع تم إنقاذه، النظام مُستَتَبّ، الأسرة مصلوحة، الدين مُمَجّد، السلطة مقدسة، الاستقرار مضمون، المتقنون سيهربون**). إلاّ أن هذا التقسيم للديوان لا ينظم حقيقة المضمون : ففى جميع القصائد نجد نفس السخط والدعوة إلى الانتقام. وإذا كان الديوان، منذ ذاك، ينجو من التكرار، فذلك راجع أساساً إلى

تنوع النغمات والأجناس التعبيرية التى يستعملها : أحياناً يستخدم هيجو السخرية اللاّذعة، وطوراً ينتقل إلى الملحمة (إنه ألف **أسطورة القرون** خلال منفاه). وبعض النصوص تحمل صراحة عنوان " أغنيات " : وفى البعض الآخر يهيمن الإيحاء المأسوى. إن مثل هذه الحذاقة التقنية (التى سنجدها أيضاً فى تنوع النُّظْم) تخدم ،ولا شك، هدف هيجو : إنها تُتيح له أن يستعمل جميع السّجلات انطلاقاً من القدح ووصولاً إلى المبالغة، مروراً بالأليغوريا والحوار أو المحكىّ الواقعى المنظوم. فى بعض اللحظات، تتحقق الفعالية من خلال قطائع فى النَّبرة حيث تكثف استعارة وتلخّص مجموع الحديث. هكذا يقول عن نابليون ؟:

«عندئذ جاء مُكسراً من الفجور والعين كامدة

مُتسلّلاً وملامحه مُمتَقعة

سارق الليل هذا ، أوْقد قِنّديله

تحت شمس أُوستيرليز» (**العقوبات** ، ج III، ص ٦١).

وفى لحظات أخرى، تتزاوج الواقعية الوصفية بِكثافةٍ لا يسمح بها سوى الشعر :

«الموتى مبتورون ، مفرومون ، مسحوقون بالمدافع

وسط ذلك الحقل الذى يملؤه القبر بسِرِّه الغامض

كانوا مدفونين ورأسهم خارج الأرض
ذلك الرجل نفسه جعلهم فى هذه الوِّضْعة
ولم يخف من كل تلك الجِبَاه المثلجة
كانوا هناك ، دَامينَ ، باردين ، أفواهُهمْ منفرجة
الوجه نحو السماء وهم مُصْفَرٌّون داخل العشْب الأخضر
مرعِبينَ إذ ننظر إليهم فى هدوئهم
مَبْقُورين ، مَشْجُوجينَ والوجه مَسُوط
بِعَوْسَجٍ يضطرب على هبَّات ريح الغسق . . .» العقويات ، ج ٧، ص ٦٤ .

على أن تنوع الوسائل الشعرية المشار إليه، لا يحول مطلقاً دون أن يندرج الديوان ضمن مرجعية واضحة ومتناسقة : ليس فقط أن هيجو يهاجم بالاسم فاعلى الانقلاب ويستحضر الأحداث التاريخية، بل إنه يؤرخ كذلك كل واحدة من تلك القصائد دون أن يوافق التأريخ منهجياً لحظة الكتابة وإنما يُطابق بالأحرى، التاريخ الذى كان يجب أن تُكتب فيه القصيدة لتَظهر حقيقة وكأنها ردّ فعل عاجل على الحدث الذى تتكفَّل به. وأخيراً، فقد أضاف هيجو فى طبعة سنة ١٨٧٠، سلسلة من الإشارات تستعيد بعضاً من خُطبه السياسية سنة ١٨٥١ : وهى طريقة للتأكيد من

جديد على أن الشعر والمنبر يسيران جنباً إلى جَنب.

الخاصية الكبرى الأخيرة لِ **العقويات**، هى الصوغ الثيماتيكى الثابت لرسالة الشاعر المقدّسة بوصفه مُنْتقماً ورُؤْيوياً :

والمبعَد واقف على الساحل الرملى

متأمّلاً النجمةَ والموجة

ومثل أولئك الذين نسمعهم فى الحلم

سيتكلم عالياً داخل العتمة العقويات ج ٧ ص ٧٢ .

أكثر منْ مسرحة ذاته الخاصة، لا يكفُّ هيجو عن أن يضع فوق الخشبة الوظيفة شبْه الدينية التى ينوى الاصطّلاع بها. وعلى هذا النحو، نجد كلَّ الديوان مخترقاً بتناصٍّ تَوْراتى بالغ الرُّسوخ. ولنفس الغاية، يسائل الشاعر سَابقيه المبجَّلِين :

لكن ، أليس صحيحاً يا دانتى وإِشيل وأنتم أيها الأنبياء ؟

أبداً ، منْ قَبْضَة الشعراء

أبداً ، ممْسوكين مِنْ تلابيبِهم ، ما استطاع الأشرار الفرار .

أغلقت عليهم كتابى الاستغفارى

ووضعتُ مِزْلاجاً على التاريخ ؛

واليومَ التّاريخُ سجْن .العقوبات ، ج IX ، ص٩٤ .

فى لحظاتٍ أخرى، يتوجّه الشاعر إلى المحيط، شاهداً بهذا الانصهار مع قُوّى الطبيعة العظمى، على الوظيفة الروحية التى هى وظيفته. على هذه الشاكلة، تجمع **العقوبات** بِوثاقٍ وطيد، بُعدَىْ "رسالة" الشاعر الرومانسى : رسالة اجتماعية من ناحية، تحدد الطابع الملتزِم للديوان؛ ووظيفة كهنوتية ودينية من ناحية ثانية، تُميِّز الشاعر عن عامّةً الناس وتجعله يتطور داخل مناخ المقدّس.

لا شك أن هذه التّرقية الذاتية للرسالة الشعرية والتى طالما عُرضت بِتفخيم واحتفاء، هى جدّ بعيدة عن حساسيتنا الحداثية : وقد سبق لِبودلير أن سجل ما يلى : " إن هيجو – الكهنوت كانت جَبْهته دائماً مائلة – ؛ مسرفة فى الانحناء لكى لا يرى شيئاً ، ما عدا سُرته"(٦٧) وسيلعب سارتر فى سيرته **الكلمات** على سجلٍ آخر ، قائلاً عن جَدّه بأنه " كان يعتبر نفسه مثل كثيرين، وكأنه فكتور هيجو نفسه بالنسبة لفكتور هيجو " (٦٨) وهى طريقة أخرى لتسجيل عدم تلقى تلك المسرحة الدائمة للذات ، وتلك الصياغة الفُرجَوية للمسيحية الشعرية. وفى

---

(٦٧)شارل بودلير; Lharles Baudelaire : Fusées. Mon C ur mis à nu. ed. Gallimard coll. Folie classique ;1986.

(٦٨) سارتر J. Paul Sartre : Les Mots ; Paris ; Gallimard ; 1964 ; coll. Folie

هذه المسألة ولا شك، يبدو المفهوم الرومانسى لرسالة الكاتب الاجتماعية - مثلما جسده هيجو إلى حدّ الكاريكاتير - غير قابل للتطبيق عند الكاتب الملتزم فى عصرنا : إنه يستطيع حقاً أن يغبط تلك الثقة العجيبة التى كان الشاعر الرومانسى يمتلكها فى نفسه وفى سلطة الكلمة الروحية، لكنه لا يستطيع فى أىّ حال ، أن يُشاطرها : بالنسبة لهذا الأخير، لا كهنوت ولا رسالة، وحتى ما من ثقةٍ رائقة فى الأدب الذى انفصل جذرياً عن "المنبر". على الكاتب الحديث إذا أراد أن يلتزم ،أن يصير من جديد إنساناً بين الناس مُخاطراً بأن يرى الأدب وهو يفقد الجوهر النفيس الذى أسهمت الرومانسية بِقوة فى أن تزَينَه به.



الأدب الملتزم فى عهد الحداثة

إن قيام الحداثة، أواسط القرن التاسع عشر، قد غيّر عميقاً تمثيل الأدب الذى كانت له قيمة إلى ذلك التاريخ، وثبت بنفس الحركة شروط ظهور أدب ملتزم بالمعنى الذى حدّدناه فى الجزء الأول من هذا الكتاب.

خلال عهد الإمبراطورية الثانية ، استطاعت قيم ومبادئ الحداثة الإستتيقية أن تبلغ الصّوغ الأكثر اكتمالاً وتبلوراً. وفى أكثر من جانب، قد يبدو الدور الحاسم الذى لعبه ذلك النظام السياسى فى تشييد مفهوم الأدب الحداثى، وكأنه دور سلبىّ خالص: فهو وقد تولد من فشل ثورة طوباوية، كان يبذل الجهد لإحداث ثورة أخرى وقد تركت الإمبراطورية الثانية ، من جانب آخر، صورة كريهة وبالأخص فى طابع النظام المحافظ والمتسلّط، فإن فرنسا الحديثة مع ذلك، هى التى وُلدت خلال تلك الحقبة.

أكيد أن إمبراطورية نابليون III هى نظام ذو محتوى اجتماعى وأخلاقى جدّ قامع : فالحريات السياسية والمدّنية فيه جدّ محدودة، وجميع

أشكال المناهضة أو المعارضة خاضعة لمراقبة شديدة من لدن جهاز بوليسي ضخم. لكن، كانت تلك الفترة أيضاً، لحظةَ رخاء كبير عرفت فرنسا خلالها كيف تبني اقتصاداً حديثاً : فقد شاهدنا انبثاق بورجوازية كبيرة مالية ورأسمالية، وانطلاق الثورة الصناعية وما رَافقها من ظهور البروليتاريا الحضَرية، وأخيراً نمو وانتشار ثقافة للاستهلاك والرفاهية أعطى لها رمز " الاحتفال الإمبراطورى "، وإنشاء المتاجر الكبرى، وتجديد هوسمان لشوارع باريس وهندستها .

هكذا تقدم تلك الحقبة صورة مُتضادة : ففرنسا تتعرض لتحويلات عميقة وحاسمة متصلة ببِنْيَتِها الاقتصادية والاجتماعية ، بينما نظام الحكم " يجمد" التطور السياسى والمدنى. وقد حمل الأدب الذى اتخذته الإمبراطورية – لنتذكر محاكمة كل من فلوبير وبودلير....، طالب الأدب بتفرده وبحقه فى ألاَّ يُحكم عليه وَفق مقايس الأخلاق الاجتماعية العادية.وبذلك اكتسب الأدب استقلاليته وأدرك وعياً حاداً بنفسه وإمكاناته وغاياته ؛ لكنه، فى الآن نفسه، انْسحب من الحياة الاجتماعية وعارض انبثاق الرأسمالية الصناعية بمنطق أرستقراطى قائم على المجانية واللاَّ مبالاة، منطقٍ يبعد عن الجِدال السياسى وعن الحياة العمومية.من وجهة النظر التى تهمُّنا، هنا نجد الحدث الجوْهرى : فالأدب ،كما تكرِّسه الحداثة، يُعرف نفسه بالقطيعة مع السياسية ، بل هو عند المدافعين عن الإستتيقا الخالصة، ضدّ السياسة فى معناها الواسع. وإذا

استعملنا مصطلحات فكتور هيجو، فإن " الشاعر والمنبر" ينفصلان، ويكفُّ الأدب عن أن يكون فاعلاً داخل نظام **الخطابات** (السياسية ، الدينية، الخ.....). وهذا الموقف الذى سيشرط مسألة الالتزام الأدبى برمّتها، يجب أن نضعه فى علاقة مع حدثين صادمين يؤطرانِ تاريخ الإمبراطورية الثانية : قيام الجمهورية الثانية القصيرة الأمد سنة ١٨٤٨، وإعلان كومونة باريس العام ١٨٧١ . إن هاتين الفورتيْن المخطأتَيْن ، قد أثرتا عميقاً فى مُتخيل الكُتّاب من حيث أنها قد أظهرتا بِقوَّة، الفصل الذى أصبح، عملياً ، قائماً بين الأدبى والسياسىّ.

لقد كُتبت تعليقات غزيرة عن ثورة ١٨٤٨ من هذه الزاوية : فرأى فيها سارتر وبارتْ وآخرون كُثْر، اللحظة التّدشينية للحداثة، ولكن أيضاً اعتبروها نقطة انطلاق مأزقٍ اجتماعى وأدبى دام إلى زمنهم (٦٩) للتّذكير، فإن ثورة ١٨٤٨ ، كانت أول الأمر ثورة سعيدة وبهيجة استحضر مناخها بِوَفْرة فلوبير فى **التربية العاطفية** : خلال ثلاثة أيام ،٢٢، ٢٣ و٢٤ فبراير ، كنسَتْ ملكية يوليوز. بورجوازيون جمهوريون يقودهم الشاعر لامرتين، عمال اشتراكيون وراء لويس بلان، وجميعهم يتحالفون ليعلنوا الجمهورية وليباشروا فى نفس الانطلاقة، إصلاحات سياسية واجتماعية هائلة : إلغاء الرِّق ، الخ... وعلى هذا النحو ، عيشتْ أيام ١٨٤٨ وكأنها امتداد واستكمال لثورة ١٧٨٩ : فالبورجوازيون والعمال ، مُتّحدين،

---

(٦٩)راجع : ما الأدب ؟ سارتر ، ص١١٧-١٥٢ ، النص الفرنسى. وَ : الدرجة الصفر للكتابة ، لرولان بارت.

أرسوا أسس مجتمع أكثر عدلاً ومساواة، يستجيب بدقةٍ أكثر إلى حلم الرومانسية الاجتماعية الكبير، في المصالحة والتقدم (وهو ما يفسر الحضور في قلب الأحداث، لكل من لامرتين وجورج صاند، أو بكيفية غير مباشرة، لهيجو الذى أوضحنا أن انعطافه إلى اليسار يعود إلى ١٨٤٨ ، وترسخ أكثر عند انقلاب ١٨٥١ ، وبفضله أصبح وجهاً كبيراً يمثل المنفيّ الجمهورى الشهير).

إلاَّ أنه بسرعة مفرطة، سيتم نسف قواعد مشروع النظام الجديد، من طرف البورجوازية الكبرى المعادية والتى تتحكمّ فى الاقتصاد : انهارت البورصة، وأقفلت المصانع، وفرضت البطالة على أعداد كبيرة من العمّال. أصبحت الوضعية الاجتماعية متفجرة ومنفلتة، خاصة وأن انتخابات مُسبقة طردت الاشتراكيين من الحكم. وفى شهر يونيو، تمّ قمع محاولة تمرُّد عمالية أخيرة على يد كافينياك : فَسُجِن الاشتراكيون أو نُفوا، واستَفردت البورجوازية بأزمّة السلطة، وبَدَأَ عندئذ رجوع إلى الهدوء سرعان ما استغله لويس نابليون بونابرت. انْهار، إذن، حلم أيام فبراير.

هذا الفشل عاشه الكُتاب وكأنه فشل شخصى لهم. فعلاً، إلى ذلك الحين، كانوا يعتبرون أنفسهم الناطقين بِاسم طبقة البورجوازية، الضامنة لقيمٍ كونية؛ وكانت مطالبها الليبرالية المتحدِّرة من ١٧٨٩ ، صالحة ومناسبة للجميع (راجع **إعلان حقوق الإنسان**)، ومكتسباتها

السياسية والمدّنية كانت تعود بالنفع على مجموع الجسم الاجتماعى. إلاً أن ثورة ١٨٤٨ تُناقض هذه الرؤية المتفائلة : فعلى رغم خطابها الكونى، أصبحت البورجوازية طبقة قامعة مشدودة قبل كل شىء إلى الدفاع عن مصالحها الخاصة مُحتقرةً القيم التى كانت تدعو إليها من قبل. على إثر ذلك، ظهر المجتمع مُنقسماً انقساماً عميقاً إلى طبقاتٍ عَدُوَّة، وتلاشى المثُل الأعلى لعالمٍ مُتصالح. نتج عن ذلك أيضاً، أن الكاتب فقد الدوًر الذى أنيط به، وتمزق وعيه تجاه الصراعات الاجتماعية. التى كشفتها أحداث ١٨٤٨ بفظاظة : وهو البورجوازى، أخذ يحس أنه ينتمى إلى طبقة القامعين فيما وظيفته ككاتبٍ تدعوه إلى أن يتحدث باسم قيم كونية. دخل الأدب حينئذٍ إلى فترة الفسولة **وخيبة الأمل** : فالكاتب لا يكف عن لَعْنِ البورجوازى الكامن فيه - معظم الأحيان - وفى المقابل يتظاهر بأوضاع أرستقراطية تُشجع فنَّ الإنفاق التَّفاخرى والرفض الجذرى لخدمة الآخرين.

أكثر من فلوبير الذى وصف فى **التربية العاطفية** فسولةَ جيْلٍ أَحسَّ أنه مخدوع ومضحّىً به، نجد بودلير يُصرح بهذه القطيعة بين الكاتب والسياسة. فمنذ ٥ مارس ١٨٥٢، كتب إلى صديقه أنْسيل : " إن يوم ٢ديسمبر (انقلاب لويس نابليون) قد نزع السياسة منِّى فيزيقياً"(٧٠)

(٧٠) Loharles Baudelaire : Fusées . Mon Coe ur mis à nu. La Belgique désalillée ed. Gallimard ; coll.. Folis classique ; 1986 P. 587

ومع ذلك فقد شارك فى أيام يوليوز، لكنه حين عاد إلى تلك الأحداث وحلَّل " نَشْوتَه فى سنة ١٨٤٨ " كتب ملاحظة تقول "ميْل إلى الانتقام. مَسرَّة طبيعية فى الهَدْم " (م.س، ص٩٢). هذا الفراق مع السياسة، لم يترك للكاتب سوى وظيفة النفى المجَّانى بدون موضوعٍ حقيقى غير الشعور بالضغينة. ومن هنا أيضاً تفضيل بودلير لشخصية المتظَرِّف dandy الذى ترمز برودته الأرستقراطية إلى اللامبالاة المتعالية التى يتحتم على الشاعر أن يعلنها منذ ذاك :

«ما أفكر فيه بِخصوص التصويت وحق الانتخابات. وحقوق الإنسان.

هو ما يوجد من دناءةٍ فى أىّ وظيفة.
المتظرِّف لا يفعل شيئاً.
هل تتصورون أنتم مُتظرفاً يخاطب الشعب
إلاَّ إذا أراد أن يُهينَه؟ ».(م.س، ص٩٧)

إذن، منذ ذاك أصبحت **القطيعة** مؤكدة بين الأدب والمجتمع : سيكون الكاتب هو الناطق باسم قيم الأدب والفن وحدها. وفي رأى سارتر، لم يعرف جيل فلوبير وبودلير كيف يمسك فى تلك اللحظة بالحظ التاريخي الذى كان يعرض نفسه على الأدب (أى مناصرة العمال والاستمرار فى الاضطلاع بالدور السياسى) ؛ وبالنسبة لِبارتْ ، فإن المأزق الذى صادفه الكُتاب هنا، هو نتاج ضرورة تاريخية تَتَخطَّاهُم :

ومن ذلك المأزق ستخرج الحداثة الأدبية و "مأسوىُ للكاتب " هو علامة الطّلاق بين الكاتب والمجتمع.

بعد١٨٤٨، سينسحب إذن الكاتب رمزياً من المجتمع، وستبتعد نصوصه عن عَرضيّة الحياة العمومية. ومن خلال ذلك، ستعيد حدود الأدب رسم ملامحها هى بنفسها وبطريقة حاسمة. يترك رجل الآداب مكانه للكاتب الذى تتمثل وظيفته المتفرّدة فى الكتابة بالمعنى الذى يعطيه لها بَارْت فى **الدرجة الصفر للكتابة** : الكتابة معناها ضمان وظيفة نوعية بدون نفع عاجل، تتولى مساءلة كينونة اللغة نفسها وتحاول أن تمتص عبر هذا البحث – الشكلى بالضرورة – كل مساءلة أخرى. وعندئذ، تبدو الكتابة مثل طريقة لامتلاك العالم بواسطة تجربة اللغة وحدها وسلطاتها وحدودها. وعندئذٍ لا يعود للأدب أى علاقة مع ما كان يسمى " الآداب الجميلة ": التاريخ، الفلسفة المحاولة السياسية أو الدينية؛ باختصار ، تخرج نصوص الأفكار أو النصوص المذهبية من الحقل الأدبى الذى يتماهى فى الأساس مع الشعر والرواية.

بطريقة مّا، ستكون النصوص الطوبوية الكبرى للفترة الرومانسية، هى الضحايا الأولى للفصل الذى تمّ حينئذ بين الأدب والسياسة. وكما أدرك ذلك جيداً بودلير الذى كان يعتقد "أن سنة ١٨٤٨ كانت جذّابة لأن كل واحد كان يبدع خلالها أوتوبيات وكأنها قصور فى إسبانيا " (م.س، ص٩٣) ، فإن الجمهورية III قد شاهدت فى نفس الآن ، ذِرْوَةَ التقليد

الطوبوى الفرنسى، وعملت على إيقافه نهائياً، إذ سرعان ما فقدت تلك التخييلات الكبرى المصالحة معناها مع فشل الثورة. عند ذاك، أحيلتْ جميع الخطابات الاجتماعية إلى الهوامش ،وانفلت النص الطوبوى من دائرة الأدب بينما كان بُعده التخييلى البارز يُعينه وكأنه الأكثر أدبيةً من بين الخطابات السياسية. من ميشليه إلى بيير لورو،ومن فوريى إلى سان سيمون، قارَّة شاسعة خِطابية تخرج هكذا من الأدب دون أن تجد مكاناً آخر تندرج فيه. ذلك أن ابتكار السياسىّ ومخيلة الاجتماعى وأشكاله التنظيمية الجديدة، بَدَت غريبة عن الأدب أو لم تعد تظهر ضمنه إلاّ فى ثنايا التقديمات وداخل النظرة المتباعدة التى بات الكاتب يوجهها إلى العالم. ويبدو أن الأدب لم يعد قادراً، بعد١٨٤٨ ، على أن يحلم ب "المدينة " المثلى ولا حتَّى أن يصوغ عنها خطاباً.

إن هذه السيرورة التى بدأت فى ١٨٤٨ ، ستجد اكتمالها مع كومونة باريس. فعلاً، فى١٨٧٠ ، أعلنت فرنسا الحرب على بْروسيا ولقيت هزيمة ساحقة فى سِيدَانْ . انهارت الإمبراطورية الثانية كما انهارت ملكية يوليوز، وقامت من أجل انتخابات مثلومة حكومة جمهورية محافظة برئاسة تْيِير، مكلفة بمفاوضة بيسمارك من أجل السلام. مغتاظةً من أفق الاستسلام وفَرض حكم رجعى ،ثارت ساكنة باريس وأعلنت كومونة ٢٨مارس١٨٧١ : خلافاً للْهَبَّات الثورية الأخرى التى عرفتها فرنسا، فإن كومونة باريس هى حرب طبقات ،وهدفها المعلن هو أخذ السلطة من لدن

ما أصبح يُسمَّى منذ ذاك بالبروليتاريا. وسيكون ردّ فعل البورجوازية فى مستوى الخطر السياسى الذى يتهددها : مُسانداً من بيسمارك، استرجع تيير باريس بالقوة والعنف وسط حمَّام دمٍ خلَّف خلال بضعة أيام أكثر من عشرين ألف قتيل بين ثوار الكومونة، واستأصل الاشتراكية الثورية من فرنسا لعدة سنوات.

لقد كانت الكومونة حدثاً أساسياً فى تاريخ الحركة العمالية. وفى المقابل ، يبدو أنها لا تأخذ سوى مكان محدود فى تاريخ الأدب وأنها لم تخلف فى وَعْى الكُتاب نفس الدَّوىّ الذى خلفته ثورة ١٨٤٨ : فباستثناء بعض الأسماء الوازنة (فاليس والرسام كوُرْبى اللذان لعبا دوراً مباشراً فى الكومونة، وفرلين وَ رامبو اللذان كانا يَجُوبَانِ الشوارع فى انتشاء)، فإن مجموع العاملين فى الحقلين الأدبى والفنى ظلَّ بمنأىً عن تلك الحركة الثورية إن لم يكن قد اعترض عليها بشدة (تُقرأ، فى هذه النقطة، رسائل فلوبير أو يوميات لى كونكور). من هذا الجانب، تُؤشر الكومونة على انتهاء السيرورة التى انطلقتْ فى١٨٤٨ : فالأوتوبيا السياسية الرومانسية قد كُنسَتْ، هذه المرة، نهائياً حتى وإن ظل وجه هيجو المعزول يُهيمن على القرن لبضع سنوات. لقد انسحب الكاتب تماماً من السياسة، وأعقبت مرحلة القطيعة والوعى الشقىّ المتحدِّرة من ١٨٤٨، مرحلة **الانكفاء** الشامل.

والوجـه الذى يجسـد بطريقـة أفـضل هذا التطور، هو بدون شك مالارْميهْ الذى يعتبر شعره رمزاً لذلك الانكفاء : فالأدب وقد صار فى حدّ ذاته هو مشروعه الخاص، مَحَا تقريباً مجموع علامات علاقته بالعالم. إن القصيدة المالارمية، بوصفها موضوعاً خالصاً مستقلاً ومكتفياً بذاته،" وتُحْفَةً من فراغ صوْتى " ، تعبر بقوة عن انسحاب الأدب خارج العالم، وعن استحالة أن تأخذ على العاتق مباشرةً خطاباً يتصل بالاجتماعى أو السياسى (وهذا الموقف يحمل سمةً سياسية عبر الجذرية نفسها للا التزامه).

فى سـيـاق الانكفـاء هذا ،هناك مع ذلك وجـه يُشكل اسـتـثناء ويستحق أن نتوقف عنده خاصة وأنه يعلن عن الإشكالية اللاّحقة للأدب الملتـزم : إنه جـيل فـاليس **Jules Vallès** المولود سنة١٨٣٢، والذى يمـثل بامتياز نمط المسلوخ الحىّ الثائر باستمرار ضدّ المجتمع والمؤسسات : أحرز على الباكالوريا من دون أن يُكمل تعليمه العالى، فأصبح واحداً من تلك البـروليـتـاريا الثـقـافـيـة التى نمت خـلال القـرن **X IX** تحت اسم البوهيمية. ووجد نفسه محكوماً عليه، على غرار معظم زملائه فى المحنة الأدبية ،بأن يتعيَّش من مهن القلم الصغيرة إلاَّ أنه تميز بانتمائه المبكر إلى الحركة الثورية الاشتراكية وخلال الإمبراطورية الثانية ، اشتهر كصحفى سياسى ومجادل عنيف. وهذه الألقاب المختلفة جعلت من فاليس أحد الكُتاب النادرين الذين ساهموا بفعالية فى الكومونة (انتُخب

ممثلاً للمقاطعة الخامسة عشرة بباريس). ولما كان قد نجا بأعجوبة من قمع جنود فيرساى ، واستقر بمنفاه فى لندن ، فإنه سيكتب ثلاثيةً سير ذاتية عنوانها **جاك فانتراس** ويحمل جزؤها الأخير عنوان **المتمرِّد**، وفيها يروى أحداث الكومونة ويجعل منها الشهادة الأدبية الأساس التى نتوفّر عليها بخصوص تلك الفترة.

ويهمنا عمل فاليس أولاً من حيث أنه يبنى تمثيلاً فريداً للكاتب الملتزم. وهناك كلمتان تترددان باستمرار فى هذه السيرة وتميزان موقف الكاتب الاستيهامى والتمجيدىَ : موقف **العاصى** أولاً، الذى يُعين ذلك الوضع الرافض للطاعة والمتمرد دوماً ، والذى هو العلاقة البطولية فى مسار فاليس. ثم موقف اللاَّ منتظم ثانياً ، الذى يُبرز مقاومته لكلِ تعبئة داخل حزب وإرادته فى أن يُنجز الثورة إلى جانب فرق الاشتراكية " النظامية ". ويقترح فاليس، بذلك، صورة كاتب ملتزم ، إلكترون حرّ فى الحركة الثورية منذور لشكلٍ شبه بطولىّ من العزلة. ذلك أن فاليس يبدو فى قطيعة مزدوجة : مع الوسط الأدبى أولاً ، الذى يفضح سلبيته السياسية ويرفض أُمثُلتَه للحياة البوهيمية التى هى فى الواقع محض بؤس استيلابى(انظر مرحلة دَفْن مِيرْجير فى بداية **المتمرد**). ثم مع عالم العمال المسيَّسين فيما بعد، لأن فاليس لا يكف يوضح إلى أى حدّ ظل هو المثقف المعتنق لقضية الشعب، مفصولاً عن تلك البروليتاريا التى كان يريد الالتحاق بها لأنه يُقاسمها نفس البؤس :

" ليس هذا كل شيء! أنتما (فانتراس/ فاليس) تريدان الحفظ على قدميكما نظيفتين إلى أن تقفا أمام المحكمة أو الأجيال القادمة ! ونحن، الشعب، العامل، من يتحتم عليه دائماً أن ينجز العمل القذر...." المتمرد، ص٢٩٩ .

بهذا، يقول فاليس دفعةً واحدة وبقوة، ما سيكون لاحقاً دراما وهوس الكُتاب الثوريين (بيرل ، مالرو، سارتر وآخرون كُثر) : أي عجزهم عن الشعور بالانتماء كليةً إلى البروليتاريا في كفاحها، وصعوبة أن تعترف بهم، وإحساسهم أخيراً بأنهم سيبقون دائماً بورجوازيين ومثقفي ثورةٍ يمكنها تماماً الاستغناء عنهم.

إن الطريقة التي يطرح بها فاليس مبكراً وعلى هذا النحو، معضلةَ غرابة المثقف داخل الثورة، تُفضى إلى إشكالية الكتابة نفسها : إذ ما تنفك **المتمرد** ، بطرائق مختلفة، تقول بأن الكاتب الملتزم على كثرة كتابته من أجل الشعب، فإن اللغة التي يستعملها هي لغة الطبقات المهيمنة (وهي بذلك أداة للسلطة والقمع):

" لماذا البورجوازيون لا يغضبون ؟

ذلك أنني حافظت على دمي البارد، ولكي أحدث ثقباً في تلك الأدمغة، أمسكت بسلاحي وكأنه خنجر من التراجيديا اليونانية،

ورشـشـتـهم باللغـة اللاّتينيـة، ودثرت لغـتى بقـاموس القرن الكبـيـر. لذلك فـهؤلاء الأغبياء يتركوننى أشتم مذاهبـهم ودياناتهم لأننى أفعل ذلك فى لغةٍ تحترم بلاغتهم ويبشّرٍ بها سادة الجلاد وأسـاتذة العلوم الإنسانية " **المتمرد** ، ص٤٩ .

بالنسـبـة لفـاليس، المشكلة إذن، هى الكتـابة من داخل التـمـرّد والثورة من دون خيانة الاندفاعة الحانقة التى تحملهما. سيكون عليه، إذن، أن يكسـر اللغـة الكلاسـيكيـة والسّنن الأدبيـة المُمَـأسـسـة. وفى هذه النقطة، تكتسى أعماله أصالة لا جدال فيها،وهى فى بعض جوانبها تُعلن عن أصـالة سيلين فى القرن العشـرين : وإضـفـاء الطابع الشفوى على الأسلوب والسرد بواسطة الشذرات القصـيرة التى هى انطباعـيـة أكثر مما هى وصفية أو تفسيرية. يضاف إلى ذلك ،تناوب السجلات : الغنائى والجدالى والسخرى أو الواقعى ،واللجوء إلى اللصق (مقالات الصحف، الخ....)،والسخرية الدائمة من الذات. على هذا النحو،فإن رواية المتمرد، ليست وثيقةً عن الكومونة،ولا كتاب تاريخ،ولا هى حتى مذكرات فاعل فى الأحـداث. وإنما يتـعلق الأمـر بأخذٍ على العـاتق لنصّ أدبى بالمعنى القوىّ للكلمة،ولفترةٍ سياسية ، من خلالها تنبسط أمامنا دفعةً واحدة، جميع أوجه إشكالية الأدب الملتزم. هكذا، فإن طابع الشهادة المميز لعمل فـاليس يتمُّ إعـلاؤه برحـابةٍ من خـلال الكتـابة التـى هى، فى آنٍ ، أدبيـة وسياسية والتى يجهد فى ابتداعها. من هذه الزاوية، فإن مـجموع ثلاثية

جاك فانتراس ينتمي إلى الالتزام : فنص مثل **الطفل**، الذي يفضح بحنقٍ القمع الذي تمارسه الأسرة والمدرسة، هو أيضاً شهادة سياسية أكثر حدّةً وديمومة لأنه يتناول موضوع الطفولة المقموعة.

من كل الجوانب، يظل عمل فاليس معزولاً وغريباً قياساً إلى أدب عصره. ولن يكون له امتداد في الأجيال التالية مباشرةً إلاّ داخل تيّار صغير من المتمردين يمثّله بالأخص جورج داريانْ **g. Darien** صاحب (بْريبِي ، لتسقط القلوب ، السارق). خارج ذلك، يبدو عمل فاليس، مع ذلك، عملاً مؤسساً ورؤْيوياً ،معلناً من خلال عدة مسائل عن إشكالية الالتزام الأدبيّ ، كما ستُصاغ خلال القرن العشرين. إنه وحده في عصره، من حاول أن يكون كاتباً ملتزماً وأن يبتدع الكتابة الملائمة لهذا المشروع؛ وهو أيضاً أن يكون كاتباً ملتزماً وأن يبتدع الكتابة الملائمة لهذا المشروع؛ وهو أيضاً أول من جرّب صعوبات وحدود هذا المشروع.

الفصل الحادى عشر
قضية دريفوس: عودة السياسى

بين ١٨٤٨، تاريخ القطيعة الرمزى بين الأدبى والسياسى، و١٨٩٨، اللحظة التى لا تقل عنه رمزية، والتى نشر فيها إميل زولا مقالته المدوية" أتهم "،كان النزوع السائد فى الأدب الفرنسى قد وصل إلى نوع من الانحباس السياسى. وقد انقطع ذلك الصمت شبة العام الذى دام خمسين عاماً،فى أقصى نهاية القرن نتيجة قضية دريفوس، الحدث المؤسس والنموذجى الذى بواسطته عادت السياسة عودتها الكبيرة إلى الأدب.

لاشك فى أنه من غير الضرورى أن نعرض تفصيل القضية، التى ستظل حلقة أساسية من حلقات تاريخ فرنسا الحديثة السياسى والثقافى. سوف نكتفى إذن بالتذكير بالخطوط العريضة، لنتوقف بعد ذلك مطولاً على أثارها ونتائجها التى تهمنا فى المقام الأول. فى سنة ١٨٩٤، حوكم النقيب آلفريد دريفوس زوراً بتهمة التجسس لصالح ألمانيا، من

طرف محكمة عسكرية ونفى إلى غوينيا، فى لا مبالاة عامة. ويتحريض من عائلته وبرنار لازار، اتسعت حملة سرية، فى البداية تدعو لمراجعة محاكمة النقيب وتبرئته. اتخذت القضية بعداً كبيراً سنة ١٨٩٨، بتدخل زولا ونشره ل " أتهم " في جريدة " الفجر " التى كان يديرها كليمونصو. انقسم الرأى العام آنئذ إلى معسكرين اثنين : الدريفوسيون المضادين، الذين، على خلفية وطنية مهتاجةٍ ومناهضةٍ محتدةٍ للسامية، يدافعون عن هيبة الجيش الذى يعتبر بمثابة وثاق الوحدة الوطنية. وبعد مغامرات طويلة ومتعددة، تمّ الإعفاء على دريفوس وتمت تبرئته.

من وجهة النظر التى تشغلنا، يبدو أن أعظم فائدة هذه القضية أنها لم تكن فى البداية معركة فئة اجتماعية جديدة ظهرت علانية فى هذه المناسبة تحت اسم جنس المثقفين. ويتعلق الأمر هنا، كما وضح كريسطوف شارل ذلك فى " ميلاد المثقفين " (١٩٩٠)، بمجموعة من الفاعلين الاجتماعيين المتباينين نسبياً (علماء أخصائيين، جامعيين، كُتاب...) الذين يجمع بينهم، إلى جانب احترافهم فى تدبير الأفكار والمعارف، وصولهم فى مجال أنشطتهم الخاصة إلى درجة كافية من الاستقلالية والاعتبار تسمح لهم بالمطالبة بحق النظر فى الشؤون العامة. بلغة أخرى، أن المثقف هو الذى يطمح، بعد البرهنة على الكفاءة المتجلية فى سلوكه، إلى " استغلالها فى المصلحة المفيدة، أى احتلال موقع فى الجدل العام باسم القيم غير المغرضة التى تقود عمله ككاتب، عالم

أخصائى أو أستاذ. يقوم المثقف إذن مقام الحكّم والجندى غير النظامى، ويمثل موقعه الخارجى إزاء دائرة السياسة لينطق بكلمة بارعة ومستهوية للجماهير فى الوقت نفسه. مع زولا و" أهم" أصبح المثقف شخصية بطولية، مادام فى التدخل الذى يضطلع به يجازف بنفسه : فقد تعرض زولا مثلا للمتابعة، المحاكمة، المنفى الإجبارى، الاحتقار من طرف جزء من الرأى العام والموت فى ظروف مشبوهة. ومعه أضيفت إلى فعالية التدخل الفكرى الأكيدة، عظمة الفاعلين الذين يتحملون مسؤولية هذا التدخل : هكذا سيظهر دور اجتماعى جديد ستتجلى أهميته لمدة تناهز القرن.

سوف نعود فيما بعد إلى التمييز الصعب الذى حصل بين المثقف والكاتب الملتزم، لكن تحسن الإشارة فى البداية إلى أن المثقف سمح للكتاب بأن يحولوا العلاقة بين الأدبى والسياسى إلى علاقة جديدة. فى الواقع يخول مبدأ التدخل الثقافى للكاتب أن يسترد حيز التبشير السياسى المتخلى عنه منذ حوالى ١٨٤٨، دون أن يتنازل مع ذلك فى شىء عن استقلالية الممارسة الأدبية، أى عن إمكانية بقاء هذه الأخيرة بعيدة عن العوام وتبعاً لمبادئها وقيمها الخاصة : يعنى أن بإمكان الكاتب أن يستثمر فى تأليفه الأدبى بمعزلِ عن الراهن السياسى أو عوارض الجدل الشائع؛ فيما بعد وبطريقة نوعاً ما ثانوية، يساغ له توظيف هذا الاعتبار المكتسب على هذا النحو فى خدمة قضية جماعية وبعيدة عن

الأدب. منذ ذلك الوقت سيربح الكاتب، الذى يقوم بوظيفة فكرية، على كافة الأصعدة : فى مجال الأدب، لن تخرج سلطته وهالته سليمتين من تدخله فحسب، بل تعظمان؛ وفى المجال السوسيوثقافى، سيتمكّن بعد نصف قرن من الغياب.

ومع ذلك ينبغى التأكيد على أن قضية دريفوس فى هذا المجال الأخير، قد رسُخت أيضاً الصعودَ القوى لفئةٍ منافسةٍ – فئة الجامعيين أو الأساتذة – خرجت من المعترك الدريفوسى معززة ومحبوة بهيبة جديدة. وفى الواقع لقد لعبت " جمهورية الأساتذة " كما سماها ألبير ثيبوديه، دوراً مهماً للغاية فى القضية؛ إذ فى صفوفها تجنّد الدريفوسيون الجدد (لوسيان ليفى برول، لوسيان هير، شارل بيغى الذى كان ساعتها طالباً فى دار المعلمين، شارل آندلر، وغيرهم) وقامت هى بالعمل الجبار الذى أدى إلى تبرئة النقيب.

يعتبر الجامعيون والأساتذة أعمدة الجمهورية الثالثة : دللتهم، ومقابل ذلك حرسوها، ناشرين قيمها وعقيدتها وسط جمهور عريض من التلاميذ والطلبة. استفاد أساتذة الفلسفة بوجه خاص من استهواء جماهيرى هام : ولأنها مادة مستوية على عرش الجامعة مدرسة فى مستوى الباكالوريا والأقسام التحضيرية، فقد لعبت الفلسفة دوراً مركزياً فى التكوين المدرسى النظامى؛ أصبح مدرسوها أيامئذ، رويداً رويداً، أسياد تفكير الأجيال الشابة التى تمر بين أيديهم. كان الجامعيون، إبان

القضية، واعين بما فيه الكفاية بدورهم وبمدى تأثيرهم فى عملية التحرر من الوصاية السياسية التى تجثم على صدورهم، ولتنصيب ذاتهم، ضد الساسة أنفسهم، حُرَاساً على الفكر الجمهورى ومسئولين عنه : مقابل عدل الدولة والمنطق السياسى، ستتجلى عظمتهم فى تأكيد سمو عدد معين من القيم الجمهورية والديمقراطية التى لا تمكن مساومتها : كالحقيقة، العدالة وحقوق الإنسان، من بين مبادئ أخرى سيَبينون عنها خلال تأسيس رابطة حقوق الإنسان المتمخضة مباشرة عن القضية والتى ستتعاقب على رأسها الشخصيات الأكثر اعتباراً فى الجامعة الفرنسية.

لا ينبغى، فى هذه الظروف، أن ندهش لاندفاع جماعة الدريفوسيين المضادين ضد " المعلمين الأشرار "، المتهمين بممارسة تأثير مخرب على الشباب بتدريسهم الفلسفة العقلانية، المجردة والمفصولة عن الجسد (أى الكانطية حسب تصنيفات المرحلة) التى تساهم فى إضعاف الحس الوطنى والتعلق الجسدى بالوطن وبتاريخه. هى ذى تماماً الصورة التى رسمها موريس بارَيس فى رواية **المستأصلَين** (١٨٩٧)، للأستاذ من خلال شخصية **البوتيّى**، والتى تتحدث عن المصير البُعدى للأبطال السبعة المركزيين، وسيتوقف على كل الشباب الذين درسوا عليه أمرُ اختبار مدى قدرتهم على التخلى عن تعليمه المخرب أم لا. فى هذه القريحة كان موريس بارَيس مسبوقاً **ببُول بورْجى**

الذى أصـبحت مـعـه رواية **المريد** (١٨٨٩) دفـعـة واحـدة نموذج أدب الأطروحة الجامعى المضاد هذا، الذى يشى بأساتذة الفلسفة بالكشف عن نهجهم المعتاد، لا بل الجرائم التى يقود إليها تدريسهم.

لكن، لم يكن اليمين الدريفوسي المضاد وحده هو من انتبه بقلق إلى صعود الأساتذة القوى: بحيث بدا مجموع موظفى الأدب عدائيين بشكل غامض لهاته الفئة الاجتماعية التى راحت هيبتها وسلطتها المتناميتان تنافسان هيبتهم وسلطتهم الخاصة. هكذا صرنا نشاهد التشكيل المتصاعد لنظام تعارض بكامله بين الكاتب والأستاذ، النظام الذى كان ألبير ثيبوديه قد حدده بالفصل الشهير بين " الوريث" و " صاحب المنحة": للكاتب تعود الخاصية الأرستقراطية للملكة الفطرية، الموهبة التى لا تكتسب بالتعلم والتى تمارس بيَسر وروعة؛ وبالأستاذ تلتصق صورة العمل المثابر، المعرفة الثقيلة، الفكر الجدى والمجهود الذين يضمنون نمواً مؤكداً لكن بطيئاً. وسيبقى هذا التمثيل المتناقض للدورين الاجتماعيين المتنافسين، فعالاً إلى الحرب الثانية على الأقل: وهو ما يشرح جزئياً مدار سارتر الذى، من بين فاعلين آخرين، تعود سيطرته الفكرية فى القسم الأكبر منها إلى " عَمْرة" الفيلسوف والكاتب المزدوجة التى طالب بها مدى مساره.

كان لقضية دريفوس أيضاً، إلى جانب إعادة الترتيب العميق للحقل الثقافى بالمعنى الواسع، نتائج سياسية، كان أهمها وأطولها

استقطاب الجدال السياسى بين اليسار واليمين. ولن يعرف هذا الانقسام الثنائى استقراره بصفة نهائية إلا عقب القضية: بالطبع يمكن لمضامينه الواقعية أن تتنوع مع الأيام، لكنه سيبقى المبدأ الصائغ للحياة السياسية إلى أيامنا هاته، دون منازعة أى مذهبٍ ثالث. هكذا سيتحدد اليمين على العموم بالدفاع عن الدولة - الأمة، التشبث بالتقليد وباستمرارية الوطن التاريخية، وباحترام المؤسسات الأساسية، بما فى ذلك القمعية منها (الأسرة، الجيش، الكنيسة...الخ)، وسيتميز اليسار بإرادة التغيير والتقدم، الدفاع عن حقوق الإنسان وسط الجماعة وإرادة العدالة الاجتماعية، وغيرها.

فى السنوات التى تلت قضية دريفوس مباشرة، تمخض استقطاب الحقل السياسى عن ظهور يمين وطنى يكره الأجانب، يناهض السامية، يدعو للحرب إلى أبعد حد ويعارض البرلمان، من شخصياته البارزة باريس وموررا. أما يسارا، فيلاحظ أساساً توطد الجمهورية الثالثة التى يسيطر عليها الرادكاليون: فقد خرجت من القضية مدعمةً ومشجعة، بما أنها ستصمد إلى نهاية الحرب الثانية، الشيء الذى جعل منها أطول نظام سياسى عرفته فرنسا ما بعد الثورة. وهناك نتيجة ثانوية أيضاً، تمثلت فى سياسة العلمنة المسرعة والاضطرارية التى نهجتها وزارة كومْب ابتداء من سنة ١٩٠٢: بما أن الكنيسة دعمت، فى أغلب ممثليها، الدريفوسيين المضادين، فبمجرد ما وصل الدريفوسيون إلى الحكم

طبّقوا سياسة مقاومة الإكليروس بشدة، مثيرين بذلك جدالاً سيهيمن على مطلع القرن العشرين ويسجل " تحلل" الدريفوسية الأصلية.

بدوره لم ينجو الأدب من التأثر بعمق بقضية دريفوس. فقد أثار باريّس ذلك بإفراط فى مقالاته، فدفاتره تمثل على نحو أعم قماشة خلفية عدد لا يستهان به من رواياته التى ظهرت بعد القضية كما جمع إميل زولا مقالاته المثيرة للجدل فى " الحقيقة تتحرك " وانتقل بالقضية إلى آخر رواية تامة له: " حقيقة" أما أناطول فرانس فصرف الحلقة فى أجناس تعبيرية متنوعة: عبر الوقائع المجمعة فى " السيد برْجوى فى باريس "،فى حكاية " جزيرة البطريق" وفى قصة " كرانكى" . وبالطبع ستظل مسألة الدريفوسية فى قلب أقوى مقالات بيّغى النقدية: "شبابنا". وإذا كان بروست لم يتعرض لها سوى جانبياً فى " البحث عن الزمن الضائع " ،فقد أولاها عناية هامة فى "جان سانتوى". أما الموحى أكثر فهو كون روجى مارتان ديجار، الذى لم ينشط فى المعركة الدريفوسية لصغر سنه، خصها مكانة مركزية فى "**جان بارْوا**" (١٩٣٠): وتلك علامة دالة على أن حلقة الدريفوسية أثرت صميمياً فى الأجيال الصاعدة لمطلع القرن العشرين وأنها شكلت بالنسبة إليهم تجربة مؤسسة تكونت من خلالها رؤيتهم للعالم وحساسيتهم الفكرية.

لكن هنا يُطرح سؤال صعب: إلى أى مدى عجلّت قضية دريفوس، التى أدت إلى بروز المثقف، بظهور أدب ملتزم أيضاً وفيم يتميز هذا

الأدب عن التدخل الفكرى؟ فى الحقيقة لم يتضح أبداً خط الانفصال بين المثقف والكاتب الملتزم، كما لا يوجد مفتاح اتصال جلى بين هذين الدورين: الكاتب الذى يتصرف تصرف المثقف يظل كاتباً- وبهذه الصفة يتخذ موقفاً- وغالباً ما يتشكل موقفه عبر الكتابة، الشىء الذى يساهم فى خلط الحدود بين دوريْهما . فى الحق، يمكننا مع ذلك افتراض أن التدخل الفكرى والالتزام الأدبى يختلفان فى نقطتين. يمكن للأول أن يكون دقيقاً وآنياً، ينصب على مشكل محدد يحرض الكاتب على رد الفعل، بينما يمثل الثانى خاصية مستديمة، تتجلى فى اختيار الكتابة أساساً . ثم، وبخاصة، منهاجاً التفكير الذى يحفزهما: بالنسبة للكاتب، يقتضى تقديم نفسه كمثقف إنجاز فعل خارجى، أى أن يقوم بحركة تتصورها تقريباً منفصلة صراحة عن نُشاطه الأدبى الخاص؛ مقابل هذا ،يعتبر الكاتب الملتزم أن وماقفه جزء لا يتجزأ من مسعاه الأدبى الذى ينتمى إليه كلياً؛ بمعنى أنه ينظر إلى الأدب على أنه وسيلة مباشرة للمشاركة فى الجدل السياسى الاجتماعى. هكذا، فعندما كتب زولا "**أتهم**"، إنما فعل ذلك فى لحظة كان قد أنهى فيها أثره الأدبى الكبير "**آل رُوجونْ ماكارْ** " ووجد نفسه مهيناً نوعاً مّا لوضع سلطته وسمعته فى خدمة قضية لا علاقة لها قطعياً بالمشروع الطبيعى بحصر المعنى، غير أنه توجه بصراحة أكبر نحو الأدب الملتزم عندما شرع فى كتابة "**الأناجيل الأربعة** "، الروايات الأطروحة التى يريد فيها تأسيس

نمط نظام سياسى واجتماعى معين، والدفاع عليه: فى هذه اللحظة تصور الأدب شيئاً وُهب قوة اقتراح و/ أو معارضةٍ سياسيتين.

هكذا نشاهد أن شروط إمكانية وجود أدب ملتزم عقب القضية، قد تحددت وعُينت (ظهور الطلائعيين بعد الحرب الأولى أتمّ المشهد بصفة نهائية). الصفحات التالية ستتحدث عن بعض الفاعلين فى قضية دريفوس، للتدليل على إلى أى مدى ووفق أية أوضاع حتمتْ عليهم مساهمتهم فى تلك المعركة ممارسة ملتزمة فى الكتابة.

١- من زولا إلى فرانس: الدريفوسية " العضوية"

إذا كانت قضية دريفوس قد اتخذت الأهمية والطابع النموذجى اللذين مازلنا نعترف لها بهما .، فذلك لظهور أنها استخدمت مبكراً جداً قيماً ومبادئ ذات حمولة كونية، ضمتَ أساساً رؤية معينة للدولة واشتغالها. ترتب عن ذلك أن الدريفوسية كانت أكبر من معركة دقيقة ومحصورة، تكونت داخل مثل أعلى سياسى، مدينى وإنسانى مستمر بحيث أن الدفاع عنها أستدعى نشوء معارك أخرى (هنا يكمن معنى تأسيس رابطة حقوق الإنسان). من هذا المنطلق يمكننا التحدث عن كتاب الدريفوسية ومثقفيها ال " عضويين"، للإشارة إلى أن التزامهم قد تطابق بدقة كبية وعلى الدوام بالقيم التى صيغت لصالح القضية.

أول هؤلاء الكتاب العضويين هو **إميل زولا** (١٨٤٠ - ١٩٠٢) بلا منازع، الذى تحدثنا سابقاً عن الدور البارز الذى لعبه فى رفع القضية إلى مستوى المعركة الوطنية. ومع ذلك يجب أن نذكر هنا بأن تدخّل زولا، حتى وإن كان حاسماً وأمسى بالنسبة إلينا اللحظة البطولية فى هذه الحلقة، فإنه لم يظهر بصفة نهائية على الخشبة إلا متأخراً، بعد أن حضّر آخرون نظام الدفاع والأدلة التى ستضمن فوز العملية. ولا يتعلق الأمر هنا بالتقليل من ميزته بل يتدارك خطإٍ شائع فى التقويم البعيد: زولا ليس الكاتب الملتزم دائماً مسبقاً. فسلسلة " روجون ماكار " الروائية، أعظم إثارة أدبية وأهمها، التى أصابت عبثاً جمهوراً واسعاً وبعثت الفضيحة أحياناً فى صفوف التقليديين، لم تكن من الأدب الملتزم بالمعنى القوى للكلمة: مؤكد أن جرمينال أو الخمارة المريبة، تسلط الضوء على ظروف الشغل بشكل يمكن أن يثير العطف والسخط، غير أن هاتين الروايتين لم تكونا أبداً من روايات المناظرات السياسية العنيفة. نفس الشيء يجرى على اتهام الإمبراطورية الثانية، بحيث أن تلك الهجمة الهائلة ضد النظام قد حصلت بعد أن تداعى على نحو محزن وبات تهاونه أمراً مستساغاً.

أكثر من هذا، صيغ مشروع زولا الطبيعى، كما شكل جدارية سلسلته الروائية روجون ماكار، داخل أحد انشغالات الواقعية والموضوعية شبه العلميتين : فالسارد الزولى ينتمى إلى النوع التجريبى

النزيه، ودوره يتمثل فى وضع محاضر تجربة وتدوين تطوراتها (أنظر الرواية التجريبية، المؤلف البرمجي الذى يعرض فيه زولا "منهاجه").
ونفهم طبعاً أن رغبة النزاهة الموضوعية هاته، لا تدع أى مجال للالتزام.
فضلاً عن ذلك، نعرف أيضاً أن هذا المشروع الواقعى بإفراط سيبدو متناقضاً عند زولا وملغوماً بنمو غير مراقب لمتخيل نشط بشكل خارق، تغذيه استيهامات إيروسية، مرضية أو بهيمية تكون فى مأمن تماماً من المنطق " التجريبى " للبرنامج الطبيعى. إمكانية استعارية النص هاته، الثابتة والعميقة ، تعد بلا مراءٍ من أمتع ما فى روايات زولا ، لكن علينا هنا أيضاً أن نسلم بأن هذا النمو غير المراقب لمتخيل ما مكثف، جنسى، اجتماعى أو إيديولوجى، لا يمكن أن يكون فى موقع اتخاذ موقف ملتزم، بالمعنى الذى حددناه سلفاً فى الجزء الأول (عد فى هذه النقطة بالضبط إلى تحليلات ديبوا، 119-67 1973).

يجب بالأحرى انتظار أثر الأدبى اللاحق، وبخاصة الأناجيل الأربعة (**خصوبة**، 1899 ؛ **عمل**، 1901 ؛ **حقيقة**، 1903 ؛ **عدالة**، غير تام)، لرؤية زولا يتحول إلى كاتب ملتزم. كما يجب تحديد أن هذه الروايات تأخذ شكل جداريات تفخيمية تُعرض فيها يوتوبيا عالم متصالح وأفضل، وحيث يُعلن بطريقة شعريةٍ عن نظام اجتماعى منسجم (قائم على التكافل السلمى بين الطبقات فى سبيل المصلحة العامة)، نظام يبدو فوق ذلك كنموذج تام ونهائى، خاتمة تاريخ بشرى كامل فى المستقبل. فى

هذا يتبنى زولا موقعا نبوئيا ومسيحيا يذكر قسرا ب فكتور هوغو: كما لو أن النموذج الأوحد بالنسبة لكاتب من عيار زولا، الذى يمكن أن يتماهى معه، على صعيد القريحة وسمو الرؤية، هو مؤلف البؤساء. ولاشك فى أن إيمان هوغو الإنسانى والاجتماعى، كان أيامه مدعوما من طرف كل المذاهب الطوباوية التى كانت تعرش فى هوامش الرومانسية؛ اختفت جميعها فى حقبة زولا وأخلت المكان لأشكال اشتراكية أكثر واقعية (أو أكثر سياسية إذا شئنا)، بل لرؤية للتاريخ قائمة بالعكس على صراع الطبقات، وإن كانت الماركسية فى فرنسا آنئذ معروفة قليلاً؛ بهذا وجدت يوتوبيات زولا نفسها متأخرة مقارنة مع المذاهب الاجتماعية أو السياسية فى زمنها، تخالها تدور فى الفراغ، الشيء الذى يفسر قلة الحماس الذى قوبلت به الأجزاء الثلاثة من الأناجيل الأربعة. ثم أن نفسه سنة ١٩٠٠ بمثابة هوغو، كان بالتأكيد شيئاً مغرياً بالنسبة له ككاتب، لكن بتعبير سياسى كان ذلك عديم المعنى.

ككاتب الدريفوسية الكبير الآخر هو اناطول فرانس (١٨٤٤-١٩٤٢). من نفس جيل زولا، انخرط فى القضية متأخرا للغاية، وبالضبط فى اللحظة التى أقيمت فيها دعوى ضد مؤلف **"أتهم"**، حيث دافع عنه. انطلاقاً من التاريخ، سيساهم فرانس فى أغلب حلقات القضية، إلى درجة أنه أصبح نوعا من الناطق الرسمى باسم حقوق الإنسان. ولأنه قليل الميل، بالمزاج، إلى وضع ثقته فى المعارك البطولية والطلائعية،

فسوف يلعب بالأحرى دور كاتب الجمهورية الثالثة الرسمى، وستكافئه عند وفاته بإقامة مراسم تأبين وطنية له؛ كما خصته الجماعة السريالية الصغيرة بصورة أخرى ساخرة.

وإذا كان زولا، فى أخر حياته، يعتبر نفسه هوغو، فإن أناطول فرانس كان دائماً يعتبر نفسه بمثابة فولتير: فقد احتفظ من القرن الثامن عشر بعلم الجمال الكلاسيكى والذوق المرهف والأبيقورى ذى الرقة الواضحة؛ وهو على الخصوص وريث الأنوار، بشكوكيته، حسه الساخر وعقلانيته الزائدة عن الحدّ: ولأنه عدو كل دغمائية ومشهر مناهضته للكهنوت، فقد كان يصرح ببعض تعاطفه الاشتراكى. نظرته للقضايا السياسية هى قبل كل شىء نظرة أخلاقى شغوف لكن متسامح على الدوام، لكن لاوهم لديه حول الرجال والسياسة، يثق فى فضائل السخرية والفكر النقدى أكثر من ثقته فى أفعال الإيمان المهتاجة أو التصريحات المتحمسة الكبيرة. فى هذا الاتجاه، يقترح **أناطول فرانس** الصورة الخاصة لكاتب ملتزم ال "بين بين " والاتزان، الذى يحرص فى الحل والترحال على نوع من التحفظ إزاء القضية التى يكون بصدد الدفاع عنها.

من وجهة النظر هاته ، لا تخلو شخصيته المقدسة تقديسا أعمى ، **السيد برجورى** ، من اهتمام ملحوظ. وسنعثر عليها فى سلسلة الوقائع التى كان يكتبها فرانس لجريدة **صدى باريس** والتى جمعها بعد ذلك فى

مـجلد تحت عنوان عـام: التـاريخ المعـاصـر. والسـيـد برج ـ أستـاذ اللغـة اللاتينية فى جامعة إقليمية ، يعيش مع أخته وابنته ـ شخصية مزّاحة ، يراقب الأحـداث التى تقع حـوله بمزيج من الفكر النقـدى والسـذاجـة المحيِّرة ، كمـا لو كـان عـاجـزا عن الانخـراط والمسـاهمـة فيـهـا ، مـوثرا المناقشـة المفصلة حول مسـائل فرعية أو التوقف بسخرية على صـغـائر الفـاعلين المعنيّـين. زد علي ذلك ، أن أخـر جـزء من سلسلتـه الروائيـة ، "**السيد برجورى فى باريس**" ، يعثر على الشخصية المعينة فى العاصمة فى اللحظة التى كـانت فـيـهـا القـضـيـة فى أوجـهـا وسـائرة لصـالح الدريفـوسـيـين: عندئذ نكتشف أن **السـيـد برجـورى** يتـخلى عن وضـعـه التـهكمـى والمتقزز لينظم إلـى معسكر التـعديليين ويشـهر إيمـانه الجديد بالاشـتـراكـيـة. تطور الشـخـصـيـة هذا ، هو بالضـبط تطور فـرانس نفسُه وَيدُلُّ علـى قـوة الجـاذبيـة التى كـانت القـضـيـة تمارسـهـا علـى مـجـمـوع مؤسسة الأدب.

الحـال أن هذا الانـتـمـاء التـام يبقى حدثـا استـثنائياً لدى **أناطول فرانس** ، وسـيـعـود فى النصـوص التـاليـة إلى التـحليل السـاخـر والمتحفظ الذى يميزه هكذا ستحولّ قصتُه "**قضية كرانكبى**" المنشورة فى **كاييّه دو لا كـانْزينْ** (دفـاتر نصف شـهـرية) ، رهـان القـضـيـة ، بحيث سـيـصـبح دريفوس هـو كرانكبى ، بائع جوّال فقير ، جاهل وبـلا حماية ؛ يُتهم زورا بإهانة شـرطى ويحـاكم رغم الشـهـادة المبرّئة لأحد الجـامعـيين ، باسم

الضرورة القصوى الحامية للمثلى النظام دائماً. قوة قصْد أناطول فرانس هى أن يتخيل هنا ليس فحسب قضية دريفوس ، بل بالأخص إبراز السهولة التى ترتكب بها المظالم دون طعن ممكن عندما تصيب الأضعف من الناس الأقل قدرة على الدفاع عن أنفسهم. كتابة هذا سنة ١٩٠٢ ، يعنى مسبقا بداية تواثبٍ على ضمير الدريفوسية الظافرة.

أخيرا ، ينشر أناطول فرانس سنة ١٩٠٨ "**جزيرة البينْغْوين**" ، التى تريد استخلاص نتائج القضية. ظاهرة فريدة تقريباً فى الأدب الحديث ، إذ يستعير النص شكل الحكاية الفولتيرية: قُدِّمتْ فيها فرنسا فى صورة أنواع البينغوين ، ورُسم تاريخُها فى خطوط عريضو مختزلة بهدف الوصول إلى "قضية بِيْرُو" ، الضابط اليهودى المتهم بتحويل ثمانين ألف حزمة تِبن لصالح المَسْوينى ، عدو البينغوينى بالوراثة. مؤكد أن الهجاء أسر: يطلق أناطول فرانس العنان لانفعاله المضاد للكهنوت ، التهم أبطال القضية بمهارة والخلاصات التى انتهت بنهش البيروتيين بعضهم البعض بعد انتصارهم واشتعال الحرب بين المسوينيين والبينغوينيين ، لا تدع مجالا للشك فيما يتعلق بالتأويل المكشوف والمتفائل الذى يقترحه فرانس بصدد القضية (تأويل واضح أيضاً ورؤيوى من وجوه معينة).

لكن يبقى السؤال التالى ما الذى يجعل هذه الحكاية الحقيقية والمسلية ، التى تبقى بمثابة المساهمة الأدبية الكبيرة لـ أناطول فى قضية

دريفويس ، تطمح إلى فعالية حقيقية عندما نقارنها بالمقالات النقدية والنصوص الملتهبة التى تحيط بها؟ فى هذا السياق ، يمثل جنس الحكاية الفلسفية خاصية قديمة تقريباً: فالنقل الساخر والهجائى للأحداث والشخصيات يخلق تأثيرا ملائما أقل ، كما كانت الحال مع فولتير ، من إحساس بالمسافة والبعد ، كأن المؤلف كان يتفادى إضفاء تأثيره المباشر على الأحداث وأنه ينظر إليها نظرة بعد فوات الأوان. فى هذا تبدو قدرةُ تدخّل الحكاية الفلسفية - وعلينا أيضا أن نتكلم عن قوتها الهجومية فى الجدال - ضعيفة ولا يمكنها بحال من الأحول زَعْمُ منافستها للخطابات السياسية المختلفة التى تسليها بغزارة صحافة يومية كاسحة.

كذلك نقيس حدود الالتزام الأدبى كما تطور فى فلك الدريفوسية الرسمية: فعندما اتخذ زولا وضع هوغو ، أخطأ هدفه على نحو ما ، لأن الفترة لم تعد فترة يوتوبيا الرومانسية المغرية - وبنفس الطريقة أخطأ أناطول فرانس فى تبنّى دور فولتير ، لأن حدة وحيوية الجدال السياسى كانا يقتضيان أشكال تدخل أكثر استقامة ومباشرة. وباختصار ، لم يكن الأمر آنئذ يتعلق باستعمال نماذج الالتزام التى سبق تجريبها بل ابتكار أخرى جديدة صالحة لعالم يتطور فيه الجدل السياسى باستمرار وسهلة البلوغ بالنسبة للكل عبر الجرائد ، وعلى الأدب فيه أن يتساءل على المصادر الخاصة التى فى حوزته للتدخل بفعالية فى مواجهة هذا

التضخم فى الخطابات السياسية ، والتى يرفض من جهة أخرى التلبس بها. هنا بدأ خطان يلوحان: الرواية الأطروحة الباريسية التى تلتمس توظيف المحاكاة الواقعية لأهداف مقنعة ، ثم المقالة النقدية البّيغية التى هى فى الآن نفسه الشكل القاعدى والمجاوز لأدب الجدل والجدال.

٢- باريس والدريفوسية المضادة

إذا خص التاريخ كبار وجوه الدريفوسية بترحيب واسع ، فلا يجب أن ننسى مع ذلك أن المعسكر الدريفوسى المضاد كان يمثل فى البداية أغلبية الرأى أكثر مما يمكن أن يتصور وضم إلى صفوفه عددا كبيرا من الكتاب والمثقفين ، اجتمع أغلبهم فى حضن عصبة الوطن الفرنسى ، التى أسست كنار مضادة لرابطة حقوق الإنسان ، وقد ترأسها فرديناn برُونوتْيير: ومن المنتمين إليها نذكر فرانسوا كوبى ، خوصيه ماريا هيريديا ، بول بورجى ، جيل لوميتر ، بيير لويز ، جيل فيرن ، ليون ضوضيه (أما بول فاليرى فلم يوقع سوى العريضة الأولى المناهضة للدريفوسية) والرسامين دوجا ورنوار ، كما دخل شارل مورا المشهد مع حركة "الفعل الفرنسى" لصالح القضية. لكن الوجه البارز لهذا الاتجاه هو موريس باريس بلا منازع ، "أمير الشباب" الذى كان له تأثير كبير فى أوساط واسعة من الرأى.

يمثل باريس ، المولود سنة ١٨٦٢ بمنطقة الفُوجْ ، صورة فرية بقدر ازدواجيتها: لا شك فى أنه كان آخر كاتب كبير مارس بالموازاة مع

نشاطه الأدبى عملا سياسيا قادة مرات عديدة إلى انتخابه نائبا برلمانية. من هاته الزاوية يذكرنا وضعه بوضع شاطوبريان: كاتب ورجل سياسية فى نفس الآن ، كل مساره مشروط بالتمفصل المتشعب بين هذين الدورين المتميزين والمعروفين بتنافرهما ، بحيث أنه كان بلا شك الأكثر سياسة من بين الكتاب وأكثر رجال السياسة تأدباً فى زمنه ، (ونشير بالمناسبة إلى أنه فى نفس المرحلة بدأ ليون بلوم عملا أدبياً فى المجلة البيضاء ، ليتخلى عن هذا الخط عندما تطوَّع كلية فى السياسة).

عُرف باريّس فى الأدب من خلال ثلاثية "**عبادة الأنا**" (١٨٨٨ ـ ١٨٩١) ، التى ستمارس تأثيرا عميقا على أكثر الكتاب تطلباً ، من أندرى جيد ، المعاصر له تقريباً ، إلى بلوم ، الشاب المبتدئ آنذاك: كان باريّس فى تلك الفترة مدّاح أنانيةٍ زائدة عن الحد ، ونرجسيةٍ متمردة على كل إكراه وكل شكل من أشكال الكبح الاجتماعى. بمرور هذه المرحلة ، صار نائبا بولنْجياً (نسبة إلى بولنجيه الذى أعلن معارضته للحكم القائم فى فرنسا بين ١٨٨٥ ـ ١٨٨٩) وقام بانعطاف إيديولوجى كبير: لا يمكن للأنا أن تعثر بمفردها على قاعدتها ؛ فهى مخترقة بالاجتماعى ، مؤسسة به ، مغلقة فى تاريخ وأرض يمنحانها معناها الحقيقى. هذا الولاء "للأرض والأموات" سيُعبر عنه فى ثلاثية جديدة بعنوان "رواية القوة الوطنية" ، التى ظهر جزؤها الأول ، المستأصلون سنة ١٨٩٧ ، فى حينه ليجعل من باريّس ناطق الدريفوسيين المضادين

الرسمى. انطلاقا من هذا التاريخ ، غدا باريّس ، صحبه موررا ، ممثل الوطنية الفرنسية الكبير ، مثلما كان يظهر لصالح القضية. ومع انفجار الحرب التى كان يصبو إليها تهييجه الحربى النقوم، يتحول باريّس إلى حامل مبخرةٍ وحدةٍ وطنية ، مؤلفاً بين مجموع مكونات الأمة الفرنسية فى مقاومة العدو المشترك حتى الموت. وبعد وفاته سنة ١٩٢٣ ، أهديتْ له ، وطبعاً ليس دون تعرُّضه لمحاكمة خيالية مقذعة من تنظيم الدادائيين والسرياليين ، مراسمُ تأبين وطنية ، شأن **أناطول فرانس**.

من المؤكد أن باريّس ، إيديولوجيا وسياسياً ، يجسد الأسوأ: فقد صاغ باستعارته من **دير وليد ودْريمون** ، وطنيته ، معارضتُه للبرلمان والديمقراطية ، كرهه للأجانب ، مناهضته للسامية وتهييجه للحرب ، التربة التى عمّدها المؤرخ زيفْ شْتِرْنيل بـ "الأصول الفرنسية لفاشية" (أنظر شترنيل ١٩٧٢ ، ١٩٨٧). والحقيقة أن باريّس كان ، من مناحى معينة ، ينجو من هذه الصورة بمفردها وأن غوايته طالب ما وراء أقليات الرأى الوطنية. لم يحدث هذا لأنه كان كاتباً فقط ، ولكن بالضبط لأن فكره كان مفرط التحول ليجعل منه عقائديا متصلبا ؛ لم يكن ، خلافا لمورا ، صاحب طبْع نظرى إنما عرف كيف يحافظ على فكر حر نسبيا ، تقوده فى الغالب ردود فعل انفعالية: فى سنة ١٩٢٢ ، عندما أصبح الاسم المرجعى لليمين الأكثر تطرفا ، خوّل لنفسه نشر "حديقة على الأورونْت" ، رواية يشغل فيها الحب والشهوة حيزا واسعا ، والتى أثارت

سخط الأوساط الكاثوليكية المحافظة. وعلينا أن نؤكد أن باريس بالإضافة لهذا ، وحتى فى أشد الحروب الكلامية نشاطا ، لا يتنازل أبدا عن سمو فروسى معين وعن احترام حقيقى لخصمه: إبان اغتيال جوريس ، شوهد وهو يندفع بالقرب من جثمانه ليحيّى عدوه السياسى : ومن حسن الحظ أن هذا الموقف كان يتعرض وموقف مورا والحركة الفرنسية ، اللذين كانا يوسعان فى اللحظة ذاتها جوَّ كراهيةٍ وحرب أهلية ، ويدعوان إلى العنف الجسدى (مع باعة الصحف الملكية) ويناديان بالقتل. جو بغيض سيجثم بثقله على مآل تاريخ فرنسا السياسى.

من وجهة نظر أدبية ، ينطوى باريّس على كافة سمات الكاتب الملتزم ، وإن كان ينطلق فى أثره الإبداعى بين ما يتسع لكل كتابة سياسية (كما حصل فى مشاهد وعقائد الوطنية ، مثلا ، أو مجموع مقالاته الصحفية) ، وبين ما يخص الأدب وحده. فى تقاطع هذين الميليْن بالضبط يقع أثرُ باريّس الأدبى الملتزم ، الهام والمشتهر بالخصوص فى الراوية الأطروحة. ويكوّن هذا الجنس فى الحقيقة الشكل المرجعى لكل التزام روائى: وكل الكتاب الذين سيمتهنون الراوية بعد **باريّس** ، من **مالرو** ، **دْرييّو** ، **آراغوان** ، **نيزان** ، إلى **سارتر** أو **كامى** ، سيتواجهون بطريقة أو بأخرى مع طراز الرواية الأطروحة كما ساهم باريس فى تشكيله ؛ وشىء دَال أنْ يُقرأ النصُّ الملتزم الأول لسارتر ، طفولة قائد (١٩٣٩) ، على أنه قلبٌ تقليدى لرواية الأطروحة الباريسية بجلاء.

أشرنا سابقا (أنظر الفقرة المتعلقة بالرواية فى الفصل السادس) عن مميـزات الرواية الأطروحـة: يتـعلق الأمـر بنوع من أنواع الحكى المتـحكّم ، الذى ينزع إلى بَرْهَنةٍ وفـرض مـعنى يكون قـدر المسـتطاع متواطئا: من جهة ، على الرؤية للعالم التى توجه الحكى أن تكون واضحة ، صريحـة ولا لبس فيـها. ومن أخرى ، تُعـرَضُ هذه الأطروحـة بالخـيال الواقعى ، ومنذ ذلك الوقت لا تقوم سلطتُها ومصداقيتها إلا على احتمال الحكي نفسه ، أى على المطابقة المرجعية للحكاية المسرودة. وخلافا للنص الطوباوى الذى يمتلك حرية شبه لا محدودة فى تدمير الواقعى على هواه ، تجد الرواية الأطروحة نفسها إن خاضعة لضرورة الاحتمال تلك ، التى تقلص هامش اشتغالها وتحمل العلامة الدالة على هذا المشروع الأدبى.

مع ثلاثـيـة "**رواية القـوة الوطنيـة**" ، يوضح باريس بمهارة فـائقـة قدرات وحدود الرواية الأطروحة ونتابع نـحن هنا التحليل الذى اقترحتـه لها **سوزان سليمان** (١٩٨٣). يوافق الجزء الأول "**المستأصلون**" ، مجرى شبه مثالى لهذا الجنس الأدبى: يتحدث عن مصير سبعة شبان من اللورين (فى رحلة إلى مدينة باريس) ، تعرضـوا دون استـثناء للتـأثيـر المثّبط الهمة والموهن الذى بعثه فيهم تدريس بوتِيى ، شاعر الاستئصال والعـقلانيـة المجردة ؛ وعلى هذه الأرضـيـة المشـتـركـة ، سـتـتفـرّق سبُلُ الأبطال بناء على مـدى تحـررهـم أو عدم تحـررهـم من عـقـائد مـدرسـهـم المشئومة ، وتقترح الرواية بهذا عالماً من القيم الثنائية المتفرعة بإحكام.

منها مصائرُ "أمثلة سلبية" بالنسبة للذين سيبقون تابعين لبوتيى وسيضلوّن ، إلى درجة أن أضعفهم ، راكاضو ، سيرتكب جريمة ويحاكم بفصل رأسه ؛ ومصائر "أمثلة إيجابية" بالنسبة للقليل منهم ، الذين ستسعفهم الصلابة والقوة فى التملص من أفكار مربّيهم الشريرة ويعثرون على معنى التجذّر عبر الانتماء الفطرى للحس الوطنى وقيم الأرض والأموات.

على هذا النحو الذى وُصف به ، يقوم خيال الأطروحة بوظيفته خير قيام ـ حتى وإن كان بإمكان قراءةٍ أدق أن تكشف بسهولة عن بعض العيوب الكبيرة فى البناء الإكراهى الذى أحدثه باريّس. لكن الجزأين المتبقيين أكثر دلالة فى النطاق الذى نرى فيه الحكة يدمج على صعيدٍ أول أحداث التاريخ السياسى الحديث: تعالج رواية "مناداة جندى" مغامرة بولنجى ورواية "وجوهُهم" فضيحة باناما ، وهما حلقتان اثنتان شارك بهما باريّس وأمل وطيد يحذوه فى رؤية الجمهورية الثالثة تنهار. والحال أن هاتين الحملتين ، كما لاحظت سليمان ذلك بقة ، قد فشلتا حتى وإن كان المعسكر الخصم هو الذى انتصر بالنسبة لباريّس. من ذلك ، نقدِّر الصعوبة التى تواجه كاتب هذا الجنس الأدبى: أن الواقع التاريخى الذى يجب أن يخضع إليه ليحافظ على احتمال الحكى ، يخالف الأطروحة التى يبلورها المؤلف. وهنا يكمن تناقض يتعذر اختزاله على نحو ملائم: لقد حاول باريّس عبثًا اقتراح بعض الحيل الخيالية

طامحاً إلى تأكيد أنه كان بوسع معسكر الخير (اليمين الوطنى والمعارض للبرلمان) أن ينتصر وأنه كان على صواب ، كما حاول عبثا أن يقترح أن معركتين خاسرتين لا تعنيان هزيمة نهائية وأن المستقبل سيشهد انتصار معسكر الخير ، لكن التاريخ كذبه. ويشير هذا إلى الضرورات المتضاربة التى يحتار بينها كل روائى ملتزم: إما أن يأخذ على عاتقه التاريخ المباشر لأنه مادة الالتزام نفسها ، مجازفا مع ذلك برؤية هذا التاريخ وهو يكتب المؤلف أو يتطور خارج إرادته (خلافا لرواية خيالية تماما) ؛ وإما أن يمتهن نمط سردٍ تحكمى وإكراهى ، تُعرض فيه ، بصراحة ودون غموض ، الوضعيات التى يحظرها المؤلف خوفا من مشاهدة نفسه وهو ينفصل عن اختلاج الزمن الحاضر. هذه الصعوبة المنيعة ستكون هى النقطة الأساسية فى التجربة الروائية لكتاب الثلاثينيات الملتزمين.

٣- بّيغى اللا نظامى

لا يمكن أن نكمل مشهد الأدب الملتزم هذا أيام قضية دريفوس دون إثارة شارل بّيغى الذى يُعَدُّ دُونَ شك أكثر الشخصيات جاذبية وإثارة فى تلك المرحلة: أخّاذ بكرمه ، صفائه ، صدقه مع نفسه وإزاء القيم المدافع عنها أثناء القضية ، مُغضب بعناده وتصميمه القريب من الفكرة الثابتة ، وبتيقنه من أنه على حق خلافا للجميع.

يعتبر بيغي ، المزداد سنة ١٨٧٣ وسط عائلة فقيرة "لا نظاميا" أصيلاً ، فقد حافظ على نفسه دَوْماً خارج كل انتساب إيديولوجي متصلب وقاوم كافة أشكال التعبئة الحزبية. إضافة إلى أنه ، سياسيا ، غير قابل للتصنيف ، الشيء الذي يفسر أن إرثه قابل للمطالبة من طرف اليمين واليسار: اشتراكي وكاثوليكي ؛ جمهوري ومدافع عن فرنسا الخالدة ، دريفوسي مبكر ومدّعي دوام الاستعداد للحرب ؛ في آخر عمره (مات في الجبهة غداة معركة المارْنْ) ، كان بيغي ممتلئا بالمتناقضات كما بذل قصارى جهده في محاولة تجاوزها في تركيب يوائم بين كل "وجوه فرنسا".

كسب **بيغي** ، الذي قبِل بدار المعلمين بشارع أولم ، لصالح القضية بواسطة لوسيان هيرْ. كان إذن من أول المنخرطين في المعركة من أجل مراجعة المحاكمة وأول مُقنعي جوريس بالانضمام إليهم. ولأنه جندي اشتراكية لا نظامي ، فقد عارض أولا **جيل غيسْدْ** ، قبل أن يختلف بشدة مع جوريس. موازاة لهذا ، غادر دار المعلمين ليفتح مكتبة ، وكان يلتقي فيها أعضاء الدريفوسية الأكثر نشاطاً. في سنة ١٩٠٠ أصدر مجلة "دفاتر نصف شهرية" ، المشروع التوجيهي الذي نهض به وحده وتحمل مسئوليته إلى يوم وفاته الأمر الذي حكم عليه بالعيش في عدم استقرار مادي كبير للغاية.

إن أثر بيغي الأدبي أثر مزدوج ، شعري وجدالي في الآن نفسه. كان في الواقع شاعر جان دارك شعبية وكاثوليكية ، جمهورية ومجسدةٍ لقيم فرنسا الخالدة ، وهو سَعْيٌ لا يخلو من غموض مادام اليمين الأكثر تحفظاً ينصبُه في اللحظة نفسها مثالا للقيم الوطنية: هكذا سيُنظر لصدور "**سرُّ محبة جان دارك**" سنة ١٩١٠ ،من طرف اليسار بمثابة جحود ، في حين اعتبره اليمين ، وباريّس بخاصة ، المناسبة غير المنتظرة لضمّ بيغي إلى قضيته إلى جانب هذا الأثر الشعري الطافح بكل معاني الكلمة ، كان بيغي رئيس التحرير الأول لـ "دفاتر نصف شهرية" . المجلة التي رأى فيها عصب وذاكرة الدريفوسية الأصلية: كل أثره النثري ، الهجّاء الخارق ، صدر فيها ، على إيقاع راهن سياسي كان بيغي يتابعه ويعلق عليه بانتباه وتيقّظ بالغيْن.

من بين النصوص العديدة التي صدرت في الـ "دفاتر" ، والتي كان بعضُها (مثل **المال** ، **وطننا** ، الخ) جزءا من أندر نصوص الأفكار والمعارك ، التي بلغت شأو النصوص الكلاسيكية ، نجد "**شبابنا**" ، الأكثر تمثيلا. كان هذا النص الهجائي الذي صدر سنة ١٩١٠ ، والمتزامن مع الـ "سر" . جوابا لليمين ولليسار على السواء ، طريقة إذن بالنسبة لبيغي في رفض الانتماء إلى معسكر مّا وللعب من جديد دور اللا نظامي واللا مصنَّف الذي يحب أن يعود فيه المؤلف إلى التجربة المؤسِّسة للقضية ، ويفضح "تحلل" الدريفوسية (التي بدأت سنة ١٩٠١ ـ ١٩٠٢ ، مع تبني

قوانين كومْبْ حول فصل الكنيسة عن الدولة ، التى ثار **بيغى** ضدها بعنف). تلخصتْ كلمات هذا النص الهجائى المطول فى فضح ما يمكن تسميته اليوم بـ "الحصاد السياسى" للقضية وتدهور المثل الأعلى الدريفوسى إلى انتهازية سياسية ، الذى يقطع مع القيم التى كانت تحفّز الدريفوسيين المتقدمين ، الذين يعتبر بيغى نفسه الناطق باسمهم. ولتوضيح هذا التطور المحزن ، حث بيغى على التمييز بين الـ "إيمان" والـ "سياسة" ، مؤكدا على "كل شىء يبدأ فى وينتهى فى السياسة" (شبابنا ، ص ٢٠): يطابق الإيمانُ هنا الحماس العميق وغير المغرب الذى يتأسس به عدد معين من القيم ، وحيث تجد رؤية للعالم جديدة إمكانية التعبير عن نفسها بكل وصفاء المثل الأعلى ؛ إنه فى نظر بيغى ، انتماء تلقائى ومتبصر فى الآن ذاته ، فعل إيمان ينخرط فيه الكائن كلية. يترك الإيمان المجال للسياسة فى الوقت الذى تفقد فيه القيم التى أحدثها فحواها وتتعفن فى حسابات المصلحة والترتيبات المتحدرة من الواقع السياسى ، الذى تصبح فيه مجرد تأكيدات شكلية بسيطة فى خدمة التعريف بالأحزاب وتبرير كل أنواع الانتهازية. وضد التعفن السياسى ، يريد "**شبابنا**" التأكيد ثانية على أولوية الإيمان: بهذا كان **بيغى** من حيث لا يدرى منشغلا بإثبات التعارض الذى بات ينشأ بين المثقفين والساسة ، فى النطاق الذى يتم فيه التدخل الفكرى دائماً ضد السياسة وباسم قيم الترقع والمثل الأعلى التى تصف بها الإيمان حسب بيغى.

من هذا المنظور ، اتسمت المقالة النقدية بالرفض العنيد للموافقة على الانقسام السياسى المترتب عن القضية. بالنسبة للمؤلف الدريفوسية صدرتْ فى الواقع عن إيمان ثلاثى: فرنسى ، مسيحى ويهودى ولأن الإيمان الدريفوسى كان فرنسياً ، فقد فكر شموليا فى التعارض بين الوطنيين والجمهوريين ؛ ولأنه كان مسيحياً ويهودياً ، قد رفض بقوة لا كهنوتَ البعض كما رفض لا ساميةَ البعض الآخر. بوسعنا إذن أن نقيس إلى أى مدى ينكر بيغى باسم متناقضاته الذاتية أو باسم توفيقيته ، بداهة التعارض بين اليسار واليمين ، التى ستنظم الحياة السياسية من بعد. فى هذه الظروف يكون هدف المقالة النقدية الهجائية هو قلب الوضع: بحيث لا تشكل متناقضاتُ المؤلف الإيديولوجية أى انحراف استنادا إلى الوضع السياسى ، لكن تعارض يسار ـ يمين هو الذى يشكل انحرافاً بالقياس إلى البداهة التى هى كون التصور الصحيح والحقيقى للسياسة هو تصورُ بيغى.

يقدِّر المرء العزلة والإقصاء اللذين نُذر بيغى لهما منذ ذلك الوقت بتأكيده ، وحده ضد الكل ، على أوّلية رؤيته للعالم: "إننا فى وضع سيء للغاية. الحقيقة أننا نوجد تاريخيا فى نقطة حرجة ، فى نقطة التصرف بلا رؤية ، هى ذى نقطة التفرقة. نحن اليوم بالضبط بين الأجيال المؤمنة إيمانا جمهوريا والأجيال التى ليست كذلك ، بين تلك التى ما تزال تمتلكه وتلك التى لم تعد تمتلكه أبدا. إذن لا أحد يريد أن يصدِّقنا. من الجهتين. على حياد ، لا هؤلاء ولا أولئك. (...)

"نحن بين الاثنين. لا أحد يريد تصديقنا إذن. لا هؤلاء ولا أولئك. نحن على خطأ بالنسبة للآخرين". (شبابنا ، ص ١١ – ١٢) واضح أن النص يتمركز على هذه العزلة. هو فى هذا خاضع للتفخيم الهجائى الذى وصفناه سابقا: فالهجّاء يعرف أنه يضرب فى حديد بارد ، ولا أحد يصدقه. من هنا أيضاً تلك الرؤية الغسقية للعالم التى تتخلل النص ، ذلك اليقين المؤكد مراتٍ عديدة فى لحظة حرجة ومشاهدة التحلل الحتمى للإيمان الدريفوسى والجمهورى ، دون أملٍ فى الإصلاح.

يعرف الهجّاء مع ذلك أن حقيقة البداهة هاته ، التى تتملكه يعذر قطعا تبليغها ، لأن التدهور فى هذه النقطة قد استفحل ، فلا هو ولا غيره يتكلمان نفس الكلام. وفى حالة بيغى ، تعد هذه المجابهة مع كلماتٍ حُرِّف معناها وشُوِّه ، حساسة للغاية فى كتابة المقالة الهجائية:

"تحدثوننا عن التدهور الجمهورى ، أى بالضبط عن تدهور الإيمان الجمهورى فى السياسة الجمهورية. ألم تحصُل ، أليست هناك تدهورات أخرى؟ كل شىء يبدأ من الإيمان وينتهى فى السياسة. كل شىء يبدأ من الإيمان ، من إيمان مّا ، من الإيمان الشخصى وكل شىء ينتهى فى السياسة. ليست المسألة المهمة ، من المهم ، من المثير للاهتمام، المصلحة ليست مسألة أن تنتصر هذه السياسة على تلك ومعرفة من ستنتصر من بين كل السياسات. المصلحة ، الأساسى هو

أنه فى كل نظام ، فى كل تنظيم أن لا يُلتهم الإيمانُ قط من طرف السياسة التى خلقها.

"ليس المهم ، ليست المصلحة ، ليست المسألة انتصار هذه السياسة أو تلك ، إنما هى أنه فى كل نظام ، فى كل تنظيم ، كل إيمان لا يُلتهم هذا الإيمان من طرف السياسة المتحدِّرة منه". (شبابنا ، ص٢٠)

كل كتابة **بيغى** الهجاّءة تقوم على هيئة الاستدارة المتكررة والتّعدادية التى تشكل علامتها الفريدة. فكر عنيد واستحواذى بالتأكيد ، لكنه أيضاً مجابهة مباشرة مع اللغة. لا وجود هنا لأسلوب جميل ، هناك كتابة تحُدُّ وتتسع ، مازجة باستمرار نفس الكلمات ونفس العبارات فى نوع من الرغبة من الإلزامية فى ترسيخ معانيها من خلال تكرار وتعداد ما يشبه المرادفات. كل مقالة من مقالات بيغى الهجائية تكتشف من جديد الكلام الذى يتكلم ، ومن جديد تُرسِّخ معنى الكلمات التى يستعملها ، مشتغلة فى حلقة مقفلة تبعا لمنطق اتجاهها الخاص ، كما تُقيمُه هذه الكتابة التى لا نظير لها.

يمكن للإنسان أن يتصور منذ ذلك الوقت أن مربط الشعر والمقالة الهجائية لدى بيغى ليس غير لائق كما يمكن أن يظن للوهلة الأولى: ففى هذا وذلك تكمن نفس المقاومة الصماء والعنيدة مع الكلام الذى يهتدى

إليه ، نفس إرادة الطواف حوله بهدف امتلاكه ، فى نهاية المطاف. لهذا يعد التزام بيغى التزاما أدبيا للغاية ، بالمعنى الحديث للكلمة ، بما أنه دائما قضية كتابة ولغة فى الأخير. من هذا الباب سيظل على الدّوام مبهما: أليس شنُّه الثورة على اللغة نفسها ، شكل الالتزام الأكثر احتراما ، الذى يتطلبه الأدبُ ، والأضعف فى طبع السياسى؟

الفصل الثانى عشر
مُختَبر ما بين الحربيْن

شهدت العشرينات والثلاثينيات عودة الأدب للانشغال بالقضايا السياسية بشكل مكثف. فقد "دُعيَ" كل المشتغلين في الحقل الأدبى ، بدرجات متفاوتة وبِمَعانٍ مختلفة ، للانخراط فى النقاش الاجتماعى والسياسى: وهكذا تخلى كثير من الكتاب عن تَحفظهم وأصبحت لهم مواقف محددة وأصبح المتبصرون منهم يتساءلون عن سبل التوفيق بين ممارساتهم الأدبية والالتزاماتِ الإيديولوجية التى لم يعودوا يجدون حرجاً فى إظهارها والمطالبة بها. وبهذا تكون فترة ما بين الحربين فترة مواجهة شديدة بين الأدبى والسياسى وبالتالى تشكل مختبرا تمَّ فيه تجريب أشكال عديدة من الالتزام الأدبى.

ومن السهولة بمكان التعرف على دواعى انجذاب عالم الأدب ، على غرار الرأى العام برمته ، نحو السياسى. نذكر فى المقام الأول نكبة الحرب العالمية الأولى ، التى خرجت منها فرنسا منتصرة ، ولكن منهكة

ومحطمة: إذ لم يكن أى أحد ليتخيل فظاعة تلك الحرب ولا المدة الزمنية التى استغرقتها ، والتى كانت الخسائر البشرية التى نجمت عنها فادحة، لقد تألم الضمير الأوربى كثيرا أمام هذه الحرب "الحديثة" (أى الحرب الصناعية والرأسمالية): لقد أدرك الناس أنها هى الوجه المظلم لمجتمع كان العنف الأساسى فيه ، حتى ذلك الحين ، يتم التلميح إليه فقط. أضف إلى ذلك أن السلام الذى تم التوصل إليه مع ألمانيا بدا على الفور سلاما هشا للغاية: فالتعويضات الضخمة التى فرضت على تلك الدولة المنهزمة ، ونزع أسلحتها واحتلال منطقة الروهر تشكل إهانات تقلل من حظوظ إقامة سلام دائم.

وبالموازاة مع ذلك المستقبل الغامض لمع "بريق فى الشرق" فقد ألهبت ثورة ١٩١٧ العقول وبعثت فى بعض النفوس أملا جديدا ، فجأة فرضت الشيوعية نفسها كإمكانية سياسة جديدة وبدت وكأنها تحقيق على أرض الواقع ليوتوبيا سياسية كبيرة. وقد وجد الإيمان الثورى الذى ظل قوياً فى فرنسا منذ ١٧٨٩ ، فى النظام السوفياتى نموذجا جديدا ينخرط فيه ، وهو ما يفسر استسلام ذلك العدد الكبير من الكتاب والمثقفين لذلك "الانقلاب" الذى أحدثته الثورة الروسية ، وهو انقلاب بلغ من القوة حداً جعله يحظى بدعاية فعالة تقوم بها السلطات الروسية التى ينوب عنها الشيوعيون الفرنسيون (لنذكر فقط طقس السفر إلى الاتحاد

السوفياتى الذى كرّس له أنفسهم الكثير من المثقفين الذين يعتنقون فلسفة الشيوعية منذ بداية الثلاثينيات).

وأخيراً شكّل استلاء موسولينى على السلطة فى إيطاليا سنة ١٩٢٢ وتنامى قوة النازية منذ ١٩٣٠ ظهوراً مفاجئا لقطب سياسى جديد ذى جاذبية ؛ وهكذا سيكون على أغلب الفاعلين فى الحياة العامة والثقافية أن يحددوا موقفهم من الفاشية ، سيما وأنّ وصول هتلر إلى السلطة سنة ١٩٣٣ يدل على انبثاق ألمانيا تُعتَبر مصدر تهديد من الناحية العسكرية. وقد كانت للفاشية فى فرنسا جاذبية حقيقية ، وما يفسر ذلك هو القدرة التى قيل أنها تتمتع بها فى تجاوز البديل التقليدى الذى هو يسار ـ يمين: فالفاشية هى فى ذات الوقت اجتماعية وقومية ، وثورية ومحافظة ، وبالتالى فهى ليست لا من اليمين ولا من اليسار (وبهذا الصدد نحيل على التحاليل المُتَجادل حولها ، والتى تظل مع ذلك أساسية ، التى قام بها زيف ستيرنهيل **Zeev Sternhell** سنة ١٩٨٣). الثابتة الأخرى التى تفسر الإعجاب بالإيديولوجية الفاشية هى صورة الشباب ، والقوة الرجولية ، والسلوك العسكرى وتحميس الطبقات الشعبية التى تقدمها من خلال تظاهراتها الجماهيرية الكبيرة.

فى بداية الثلاثينيات ، وجدت الديمقراطية البرلمانية نفسها فى وضع معقد بين نظامين كليانين فى طور النمو. وقد بدت قوة جذبها للمثقفين والرأى العام ضعيفة بالمقارنة معهما: فهى لا تعد إلى الأذهان

فقط مسؤوليتها عن مذبحة ١٩١٤ - ١٩١٨ وكذا عن الأزمة الاقتصادية لسنة ١٩٢٩ ، بل تظهر علاوة على ذلك كنظام آيلٍ للشيخوخة ، مُمارس لسياسة التعادلية ، بلا طموح ومفتوح على كل التسويات ، بل على التساهلات ؛ وبما أنه كان محتكرا من طرف الأعيان فإنه لم يتمكن من إثارة حماس الجماهير الشعبية لتنخرط فيه بكثافة كما حصل في إيطاليا الفاشية ، وفي ألمانيا وفي روسيا السوفياتية. وقد أدى ظهور الأنظمة الكليانية إلى إعادة تشكيل الحياة السياسية الفرنسية بشكل كبير: إذ أصبح ذهان القطبان يجذبان النقاش الإيديولوجي وأصبحت مراعاتهما ضرورية في التموقف ؛ ورغم محاولة الخروج من بديل اليمين واليسار (التي انتهت في كثير من الحالات ، مثلما أسلفنا القول ، بالانضمام إلى الفاشية) ، فإن هذا التعارض يظل حيويا ، ولكن بمضامين جديدة: فاليمين يتجمع تحت لواء معاداة الشيوعية ، واليسار تحت لواء معادة الفاشية. بقي القول بأنه لا يجب أن ننخدع بسهولة قراءة هذا النقاش السياسي الثنائي القطبيْن وبأنّ هذه المرحلة هي مرحلة كل المبهمات الإيديولوجية: فالصدمة التي خلفتها الحرب الكبرى والخوف من احتمال حدوث مواجهة جديدة نجمت عنهما تقلبات وضلالات تبدو لنا اليوم غير مبررة أو غير مفهومة.

أبرز مثال على هذه المبهمات الإيديولوجية هي الطريقة التي تم بها استقبال روايات سيلين الأولى ("رحلة إلى تخوم الليل" و "الموت

بالدّين"): نظراً لتثوير سيلين الكتابة الروائية في تلك المرحلة ولسخطه على الفظاعات التي نجمت عن تلك الحرب الأولى فقد حظى بالتقدير من اليمين ومن اليسار كليهما (بحيث أن إلزا تريولى **Elsa triolet** وأراغوان **Aragon** قاما بترجمة روايته إلى الروسية) ، وقد وَجَدَ كل من اليمين واليسار فى رواياته وقودا لخطابيهما. ولكن هذا اللبس الإيديولوجى ، الذى ستثيره مقالات هذا الكاتب المعادية للسامية ، تتجلى على مستوى آخر: هل تتعلق رواية "السفر إلى تخوم الليل" بالالتزام الأدبى حقا؟ فالكاتب لم يكفّ عن المطالبة ب "الأسلوب ضد الأفكار" ، والتأكيد على أن عمله هو قبل كل شىء عمل جمالى وبأنه لا ينوى "ممارسة السياسة" بالأدب. ومع ذلك فإنه لن يعارض دائماً أولئك الذين يضفون على أعماله معنى سياسيا ولن يقاوم كل الإغراءات ، بما فيها إغراء المقالة النقدية. هنا أيضاً ظل اللبس قائما ، فقد قرأنا حديثاً ما كتبه بعض النقاد الذين يقدمون فرضية يجب بمقتضاها أن نقرأ مقال "مبالغ زهيدة من أجل مذبحة" على أنه جزء لا يتجزأ من البحث الأسلوبى الذى كان يشتغل عليه سيلين ، عوض أن نقرأه كمجرد نص مُعادٍ للسامية.

هذا السياق السياسى والإيديولوجى المتوتر ينعكس على الكتاب وعلى أعمالهم - ومثال سيلين والاستقبال الذى حظى به يبرز فى ذات الوقت الحضور القوى لهذا السياق والالتباسات العديدة التى تنجم عنه. فالوسط الأدبى يعرف نفس التصدعات ، والجاذبيات والالتباسات التى

يعرفها المجتمع الفرنسي برمته. أضف إلى ذلك أن الوسط الأدبي عليه كذلك أن يصفي بعض الديون التي افترضتها خلال الحرب: وقد دافع الكثير من الكتاب بحدة عن الوحدة المقدسة وساهموا في "حشو الأدمغة" . وهو شيء على الأدب أن يتخلص منه ليستعيد سمعته ؛ والسباب التدنيسي الذي وجهه السورياليون لباريس ولأناطول فرانس يرج في هذا السياق ، تماما كالهالة التي تحيط رومان رولان الذي ظل ، منذ ١٩١٥ ، يقاوم تجنيد العقول بنشره للكتاب "ما فوق العراك".

غير أنه يجب أن نشير إلى أنه سيكون تبسيطا مفرطا ومضرا أن نتخيل أن الالتزام يقتضي من الكُتاب مجرد إظهار هذا الموقف السياسي أو ذلك: فعلا ، فالمنطق الذي يحكم الاختبارات الإيديولوجية الفردية يقابله منطق أدبي خاص ، منطق يعقد حدود النقاش. وبعبارة أخرى نقول بأن المسألة التي نجدها في قلب الالتزام ليست مسألة سياسية فقط ، بل أدبية علَى وجه الخصوص ، بما أن الأمر يتعلق بتحديد كيفية ومدى إمكانية توافق ضرورات الأدب مع ضرورات العمل السياسي وقد اكتست المسألة أهمية كبير بحيث أن النموذج الثقافي الذي تمت إقامته في إبان قضية دريفوس تغير في العشرينات وظهرت للوجود عادات جديدة: أصبح الالتزام المثالي من أجل الدفاع عن القيم العالمية يلقى المنافسة من طرف الالتزام "الحزبي" أو "النافع" ، الذي بمقتضاه يقبل المثقف ، حرصا منه على الفعالية ، أن يضع نُفوذه في خدمة هيئة سياسية (وهي في الغالب إما الحزب الشيوعي الفرنسي أو

منظمة العمل الفرنسى)وسيلقى هذا الشكل الجديد من الالتزام ، الذى بموجبه يتخلى المثقف عن جزء من استقلاليته لينخرط فى عمل سياسى جماعى ومنظم ، معارضة شديدة من طرف أولئك الذين عاشوا قضية دريفوس فى إبّانها: فابتداء من ١٩٢١ ـ ١٩٢٢ ، أظهر رومان رولان ، المدافع عن "استقلالية الفكر" ، وهنرى باربّس **Henry Barbusse**، أول كاتب فرنسى ينضم إلى الحزب الشيوعى الفرنسى ، معارضتهما لهذا الموضوع ، وذلك قبل أن يقوم جوليان بيندا **Julien Benda**، فى "خيانة المثقفين" بهجوم شرس على ذلك الانحراف الذى يؤدى بالمثقفين ، فى رأيه ، إلى التخلى عن القيم الروحية للمثل الأعلى والنزاهة لصالح تدخلات دنيوية حزبية. وقد كان لهذا المعطى الجديد فى الحياة الثقافية أثر على الأدب كذلك ، بما أنَّ الأمر يتعلق هنا أيضاً بتحديد الكيفية التى يمكن بها للكاتب أو يجب عليه أن يلتزم ، وما إن كان سيضع هيبته وقلمه فى خدمة حزب ما أن سيَسْتمر فى تجسيد "استقلالية الفكر".

ولكى نقوم بحصر الأشكال العديدة التى اتخذها الأدب الملتزم فى فترة ما بين الحربين فإنه يلزمنا قبل كل شىء أن نأخذ بعين الاعتبار تشكل الحقل الأدبى. من هذه الزاوية نجد الأدب فى العشرينات والثلاثينيات يتضمن قطبين كبيرين ، وكلاهما يجسدان تصورا معيناً لما يجب أن تكون عليه العلاقات التى تربط السياسة بالأدب: يتعلق الأمر بالطليعة السريالية فى المقام الأول ؛ ثم بمنطقة نفوذ أندرى جيد **NRF** بعد ذلك.

١- السريالية والتثوير.

إحدى النتائج الثقافية الواضحة للأزمة الأخلاقية والفكرية التى نجمت عن نكبة الحرب العالمية الأولى هى ظهور ما اصطلح عليه بالحركات الطليعية. إنها ظاهرة أوربية ، فقد شهدت أوربا ما بعد الحرب ظهوراً مكثفاً لعدة مجموعات صغيرة من الفنانين والكتاب كان القاسم المشترك بينها هو الثورة على نموذج المجتمع الذى جعل حدوث مذبحة ١٩١٤ ـ ١٩١٨ ممكنا: وما أرادته هذه المجموعات هو محو الماضى وإحداث قطيعة جذرية مع الفن والأدب السابقين عليها ؛ يتعلق الأمر بالنسبة لها بقلب النماذج المقامة ، وإثارة الفضيحة من خلال ابتكار أشكال تعبيرية تصطدم مع العادات الثقافية والفكرية القائمة. فى فرنسا، تم احتكار دور الطليعة ، منذ ١٩٢٤ (وبعد فاصل الدادائية التى اقترن بها) ، من طرف المجموعة السريالية التى كان على رأسها أندرى بروتون **A.Breton** ولويس أراغوان **L.Aragon:** إنها طليعة عمَّرت طويلا ، بما أنها ظلت حيوية طيلة فترة ما بين الحربين وشكلت أحد الأقطاب الهيكلية فى الحياة الثقافية الفرنسية فى تلك المرحلة.

ليس هذا مجالا للتذكير المفصل بالبرنامج الجمالى للسريالية. يجدر بنا على وجه الخصوص أن نشير إلى أن مواقف هذه المجموعة ، مثلما هى معروضة فى بيان السريالية (١٩٢٤) ، تم عن منطق مضاد للمؤسسة ومُعادٍ للأدب ؛ لم تكن السريالية ، فى مرحلتها الأولى ،

منفتحة على البعد السياسى ، إذا استثنينا الثورة الجذرية التى كانت هى موقفها. ولكنها فى مرحلة لاحقة دافعت دفاعا مستميتا عن الثورة واقتربت من الشيوعيين ، باسم مبدأ أشرنا إليه من قبل فى الفصل الأول: إنه التماثل فى البنية الذى يقرن موقف القطيعة الجمالية الذى يُتبناه فنان الطليعة بموقف الثائر السياسى. وبعبارة أخرى ، يرى بروتون وإضرابه أن السرياليين والشيوعيين ، كل فى دائرة نشاطه ، يسعون وراء نفس الأهداف وبالتالى هم متعاضدون. وبيان السريالية الثانى ، المنشور سنة ١٩٢٩ ، والذى تمَّ تخصيصه كله للمسألة السياسية ، عبَّر عن هذا المبدأ بالعبارات التالية: <<"تغيير العالم" ، قال ماركس ، "تغيير الحياة" ، قال رامبو **Rimbaud:** هذان الأمران لا يشكلان بالنسبة لنا إلا واحداً.>> (أندرى بروتون ، دفاعا عن الثقافة ، ١٩٣٥ ؛ ورد فى نادو ، ١٩٧٠: ٤٢٢,) إقامة علاقة تَساوٍ بنيوى بين رامبو وماركس ، بين الشعر والثورة ، هذا ما يمكننا أن نُعرِّف به ما سنسميه ثورية الطليعيين. ولهذه الثورية ، عند الطليعيين ، هدفان: باعترافهم بالدور التوجيهى للحزب الشيوعى فى العملية الثورية يعتزم أعضاء المجموعة الانضمام أولاً لهذه الحرجة دون أن يفقدوا استقلاليتهم فى الميدان الأدبى والفنى ؛ وبعد ذلك يحصلون من الشيوعيين على نوع م التفويض يسمح للسريالية بتجسيد الثورة فى الحقل الأدبى. وقد رأى الحزب الشيوعى ، الذى ينظر إلى العملية الثورية نظرة شمولية وموحدة،

إن هذا المطلب المزدوج الذى تقدم به السرياليون تستحيل تلبيته: فهو يعتبر الأدب وسيلة عمل ضمن وسائل أخرى ، ومن غير المعقول أن يفوض أمر تلك المسؤولية إلى فاعلين آخرين ، ويترك لهم كامل الصلاحية للنظر فى الأمور الأدبية ومراقبتها. وهو ما جعل العلاقة بين السرياليين والشيوعيين ، على مدى تاريخهم المشترك ، يطبعها التوتر ويسودها عدم التفاهم: إذ سيرفض بروتون وأتباعه بعناد الانصياع للتوجيهات الأدبية للحزب ، ولن يثق الشيوعيون من جانبهم أبداً بالصدق الثورى لأولئك الذين يعتبرونهم شباناً برجوازيين مولعين بالفنون.

الحقبة من هذا التاريخ المضطرب التى تُجَسِّد المأزق الذى تؤدى إليه الثورية السريالية هى: قضية الجبهة الحمراء. ففى سنة ١٩٣٠ توجه أراغوان ، رفقة جورج صادول ، إلى مؤتمر خاردوف ، وهناك قبل التنازل عن مواقف الاستقلالية الأدبية التى أتى بها البيان الشيوعى الثانى ، وفى غمرة المرح الذى شعر به هناك نظم قصيدة دعائية ملتهبة ، سماها الجبهة الحمراء ، مجد فيها الشرطة السياسية السوفياتية ، وحرض على التمرد الثورى. وقد نشرت القصيدة بعد ذلك فى فرنسا فتمت ملاحقة أراغون ، فى يناير ١٩٣٢ ، بتهمة التحريض على العصيان والدعوة إلى القتل. وقد تولى بروتون الدفاع عنه فى المقال الذى نشره تحت عنوان بؤس الشعر: ورغم تأكيده فى هذا المقال على كونه لم يتذوق النص ، فإنه قد دافع عن حرية الشاعر فى التعبير وطالب بأن يكون

للشعر تميز يحول دون محاكمته وفق قوانين القضاء المدنى. كان أراغون لم يقبل بدفاع بروتون عنه ، وقطع صلته به وبالسريالية لينضم إلى الحزب الشيوعى ، ليصبح الكاتب الرسمى لهذا الحزب طيلة عشرات السنين.

يكشف لنا هذا عن العواقب التى تنجم عن تصور شديد الخصوصية لاستقلال الأدب: قصيدة مناضلة تتم متابعتها قضائيا بسبب مضمونها الهدام ، ويتم الدفاع عنها فى نهاية المطاف ليس من أجل الأفكار التى تحملها ، بل فقط لأنها قصيدة شعرية ولأن الشعر لا يدخل تحت طائلة القضاء العام. وهو ما يلغى قصد العمل وفعاليته السياسيين ويجعل ممارسة الشاعر عاجزة وغير ضارة. وهكذا تفضى ثورية الطليعى إلى طريق مسدود. عمل بروتون وبَعْض الأنصار على التقرب من تروتسكى ، بحيث مكنهم وضعه كمعارض لستالين من تأكيد ثوريتهم دون الخضوع للحزب الشيوعى الفرنسى. وقد حدث علاوة على ذلك انقسام هام فى السديم السريالى: ففى بلجيكا مثلا ، طالب بول نوجى **Paul Nougé** بضرورة التمييز الواضح بين التزام للكاتب كشخص وبين طريقته الجمالية (التى ستكون شديدة التطرف ، ولكن مجردة من أى بعد سياسى مباشر).

أنه لأمر ذو دلالة بالغة أن تنقسم السريالية بشأن قضية سياسية: فعجز بروتون عن جعل الحزب الشيوعى الفرنسى يعترف به كمحاور ،

وغياب السريالية عن جمعية الكتاب والفنانين الثوريين التى أسسها فايان كوتيريى Vaillant-Couturier يدلان على فشل التصور الطليعى للالتزام الأدبي. وبالتالي لا ينبغى أن نندهش من تعريف هذا الأدب الملتزم لنفسه على أنه أدب مضاد لثورية الطليعيين ، وهو أدب كان سارتر يندد بموقفه مؤكدا على أن السرياليين يرون أن "واجب الكاتب الأول هو إثارة الفضيحة وأن حقه الذى لا نقاش فيه هو أن لا يتحمل عواقبه" (سارتر ، ١٩٤٨أ : ١٤٠).

٢- أندرى جِيدْ وإغراء الالتزام.

وفى الطرف الآخر من الحقل الأدبى نجد المجلة الفرنسية الجديدة التى أسسهاْ أندرى جيد (أنظر أنجليس Anglés، ١٩٧٩). وفى ارتباط وثيق بالناشر غاليمار ، الذى سيصبح فهرس إصداراته عما قريب أجود فهارس الأدب الفرنسى على الإطلاق ، تعتبر هذه المجلة هى المنسق نوعاً ما بين مناحى الأدب الفرنسي الكبير ، فهى تنتشر أعمال الكتاب المعروفين على التو وتعتبر أحد أهم المنابر لتكريس الكتاب الشباب المبتدئين. يجدر بنا ألا نعتبر المجلة الفرنسية الجديدة NRF مجموعة أو مدرسة بل "حركة" ، فخطها الجمالى مؤهل لاستقبال أشكال مختلفة من الأدب. إجمالا نقول بأن المجلة التى يشرف عليها أندرى جيد ويسيرها جاك ريفيير Jacques Riviére ثم جان بولهان Jean Paulhan هى ميدان للتراضى: تراض جمالى أولاً ، بما أن العلاقة NRF تقوم أساسا على

مقدار دقيق من التميزات ال (نيو) كلاسيكية والجرأة الحداثية ؛ وتراض إيديولوجى كذلك بما أن المجلة تجمع بين متعاونين ينتمون لحساسيات سياسية شديدة الاختلاف (نجد فيها كل ألوان الطيف السياسى الفرنسى) وتميل نحو تحييد هذه التشعبات الإيديولوجية بانتهاج سياسة الدفاع عن الأدب قبل كل شىء. وهو ما يعنى أن هذه المجلة ليست مجالا للالتزام الأدبى ، وهذا رغم كونها تفتح أعمدتها بانتظام لبعض التدخلات ذات الطابع السياسى ، ولكن مع الاستمرار فى رفض تبنى وجهة نظر حزبية.

قد يتساءل متسائل عن الشىء الذى جعل هذه الهيئة الأدبية ذات المكانة الكبيرة تشكل فى ما بين الحربين أخر معقل لـ "الأدب الخالص". ويجب أن يكون الجواب عن ذلك بأن إحجام المجلة عن تبنى موقف سياسى كان هو الشرط لسعيها إلى تمثيل أفضل ما فى الثقافة الفرنسية كلها ، ولكن هذا الموقف الإجمالى لا ينفى بتاتا ، من باب التعويض ، الالتزامات الشخصية للمتعاونين معها. من هذه الزاوية تبدو أندرى جيد هى الأهم ولا شك.

يعتبر جيد ، الذى هو أفضل كتاب جيله ، من كبار المفكرين كذلك فى فترة ما بين الحربين بحيث يبدو من المستحيل اليوم كتابة تاريخ المثقفين دون أن نبوئه مكانة بارزة (أنظر وينوك ، ١٩٩٩: ١٨٧ ـ ٤٨٤). إذا كان تأثير جيد لا يقبل الجدال فإنه يجب التذكير بأن ذلك يعود إلى

كونه كاتبا أخلاقيا أكثر منه مثقفا ملتزما سياسيا: فالمتعية التى نجدها فى "أغذية أرضية" (١٩٨٧) ، والغموض الذى ضمنه بعناية كتاب اللاأخلاقى" (١٩٠٢) ، ودفاعه الشجاع وغير المسبوق عن الشذوذ الجنسى فى كتاب كوريدون **Corydon (1924)** تمثل نداء يلقى الترحيب فى الجو الخانق لما بعد الحرب ، وقد صنعت لجيد سمعة كمتمرد على الأعراف ومتحرر فكريا مما أهله لاستقطاب العديد من القراء.

صحيح كذلك أنه كان من خلال كتابه **"رحلة إلى الكونغو"** ، وهو عبارة عن مذكرات رحلته إلى إفريقيا سنتى ١٩٢٥ ـ ١٩٢٦ ، من الكتاب الأوائل الذين فضحوا انزلاقات الاستعمار وابتزاز السكان الأصليين بالقوة ، وذلك فى وقت كانت فيه اللياقة تقتضى الثناء على العمل التمدينى الذى كان الغرب يقوم به فى إفريقيا. ولا مجال هنا أيضاً للشك فى السلامة العقلية لجيد ولا فى الواقع الذى كان لهذا النص. غير أنه يجب التأكيد على أن "رحلة إلى الكونغو" تندرج ضمن النموذج الكلاسيكي لمداخلة فكرية متموقعة ومحدودة أكثر منه ضمن التزام أدبى دائم: هذا الكتاب رد فعل نبيل ومُعبِّر بقوة عن سخط كاتبه عن وضع اصطدم به : ولكنه يظل كتابا ثانويا فى إنتاج جيد ، الذى لن يتماهى أبدا ، باعتباره كاتبا ، مع القضية التى دافع عنها باستمرار وبحرارة.

والإغراء الحقيقى الوحيد بالالتزام الذى تعرض له جيد يعود إلى منتصف الثلاثينيات. فمنذ بداية هذا العقد كشف عن اهتمامه وتعاطفه

مع الثورة الروسية: وهذا الانخراط النسبى لا يرتكز على تحليل سياسى محض بقدر ما يرتكز على طبع أندرى جيد نفسه ، الذى يتميز بنوع من السرعة فى تغيير الرأى ، وفضول حقيقى وقدرة كبيرة على التحمس لقضية ما. يبدو أن هذا البرجوازى المستغنى عن العمل ، والذى تمت تربيته فى الصرامة الجمالية للرمزية ، قد اكتشف فى نفسه فى الثلاثينيات حاجة إلى الراديكالية السياسية ، التى ستكون نظيرا للمواقف التى تبناها فى مجال الأخلاق الجنسية أو الاجتماعية. ومهما تكن البواعث التى دفعت هذا الكاتب إلى التقارب مع الشيوعيين فإن هؤلاء لم يفوتوا هذه الفرصة لاستغلال هذه الضمانة الرمزية التى قدمها لهم أحد أبرز الكتاب فى ذلك العصر: وبما أنهم كانوا منهمكين فى جمع عدد ضخم من الكتاب والمفكرين حول الحزب فإنهم قد جعلوا من جيد رمز هاته السياسة الجديدة. وقد قبل جيد اللعبة بكل سرور ، فشارك فى عدة لقاءات ، وانضم سنة ١٩٣٣ إلى لجنة امستردام - بلييل Ameter-dam-Pleyel، رافضا مع ذلك ، فى نفس السنة وبدافع الاستقلالية . ن يكون عضوا تحت إمرة الشيوعيين.

وسنة ١٩٣٥ هى السنة التى استسلم فيها جيد كلية لإغراء الالتزام الأدبى: إذ لم يقبل فقط بترأس المؤتمر العالم الكبير للكتاب من أجل الدفاع عن الثقافة الذى انعقد فى باريز ، بل نشر كتابه "الأغذية الجديدة" ، الذى يشكل امتدادا لكتابه "الأغذية الأرضية" ، وهو كتاب لم

يعد الكاتب يخاطب فيه ناتانييل ، بل "رفيقا" وبهذا نقيس مدى تأثير الانحراف الثورى على جيد ودفعه إياه، لأول مرة فى حياته ، إلى تكييف عمله الأدبى (يتعلق الأمر بالقصائد وبالنثر الشعرى) مع طموحاته السياسية. وقد امتد هذا التورط الكبير فى القضية الثورية بشكل منطقى حتى السنة الموالية حيث قام برحلة إلى الاتحاد السوفياتى رفقة أوجين دابى ولويس غيو ؛ ورغم الحفاوة التى قابله بها السوفيات هناك فقد خرج من رحلته تلك بانتقادات عدة: لقد أدرك ببصيرة نافذة وبوضوح الانحرافات الواضحة للعيان التى فى النظام الشمولى الستالينى. وقد سجل تحفظاته فى "العودة من الاتحاد السوفياتى" ، التى أكملها فى السنة الموالية ب "تنقيحات": وقد رد عليه الشيوعيون ردا صاخبا وغاضبا واتهموه بالخيانة. ويؤرخ هذا الحدث لقطيعة جيد ـ التى تنم عن بعد نظر فريد ـ مع الالتزام السياسى. حدث كل هذا وكأن جيد قد أحاط، فى بضع سنوات فقط ، بالمسألة من جميع جوانبها وخرج منها بخلاصته الخاصة: العودة إلى الأدب (وإليه وحده). وبعد ذلك بقليل (سنة ١٩٣٨) نشر بولهان ، بخصوص قضية جعل الأدب فى خدمة الصراعات السياسية ، مقالا يعكس عنوانه بوضوح موقف المجلة الفرنسية الجديدة: (لا تعولوا علينا).

لقد كان مسار جيد رمزيا ، فهو يكشف لكُتاب هذه المرحلة المكرسين إلى أى حد كان الالتزام إغراء مستحيلا ، وهو إغراء يجبرهم

على وضع فاصل كبير بين التصور الصفائى للممارسة الأدبية وبين الرغبة فى خوض معترك الحياة السياسية التى لم يكونوا مستعدين لها. وبهذا نقول بأن فضاء الأدب الملتزم فيما بين الحربين ، إذا جاز لنا أن نحدد موقعه بالفعل ، يقع ما بين السريالية وبين الأدب البرجوازى الكبير والمتميز الذى تمثله المجلة الفرنسية الجديدة NFR، ما بين ثورية الطليعيين وبين الإغراء السياسي الضعيف الإرادة عند جيد وأضرابه.

٣- إكراهات الأدب المناضل

يرى كثير من كتاب فترة ما بين الحربين أنه لا يمكن تصور الالتزام إلا بعد ثورة أكتوبر ,١٩١٧ هذا الانحراف الثورى يعطى للحزب الشيوعى وللقادة السوفيات دورا غير مسبوق فى النقاش الأدبى: فالأول مرة منذ زمن طويل يكون لهيئة سياسية ، ومكانها خارج التراب الفرنسى علاوة على ذلك ، حق مراقبة الحياة الأدبية ، وذلك لأن الكتاب الذين ينوون من الشيوعيين على نوع من الضمانة التى تضفى الشرعية على التزامهم. وهذا الوضع يثير الشكوك حول استقلالية الحقل الأدبى ، هذا الحقل الذى يجد نفسه خاضعا لأوامر خارجية ، وهى أوامر بلغت من القوة ما جعل استبدادية ووثوقية الحزب الشيوعى تهيئة لصياغة مذهب أدبى حقيقى لدعم التوجهات السياسية الكبرى للاتحاد السوفياتى: أصبح الكتاب الشيوعيون الفرنسيون يتلقون من موسكو التوجيهات التى تبين لهم السبيل التى يجب اتباعها فى الميدان الأدبى

(للإطلاع بتفصيل على السياسة الأدبية للحزب الشيوعى فى علاقته مع فرنسا أنظر موريل **Morel**، ١٩٢٥).

يتجلى هذا التدخل فى الأدب بوضوح فى تردد السلطات السوفياتية فى الاعتراف بأولئك الذين سماهم تروتسكى "رفاق الطريق" ، أى الكتاب غير الشيوعيين الذين يقدمون الدعم للقضية الثورية ويرغبون فى التعاون مع الحزب الشيوعى. هذا الحزب الذى يرغب فقط فى قبول الأدب الحزبى الذى يكون موافقا لأهدافه وتسهل عليه مراقبته ؛ ولكنه كان فى حاجة إلى ذلك التميز الذى يحصل عليه بفعل انضمام مشاهير الكتاب إليه ، وإن لم يكن ، كما الأمر فى حالة أندرى جيد ، لينتظر منهم انضباطا صارما مثل الذى يطليه من مناضليه فى الواقع ، سيتغير الموقف الأدبى للشيوعيين تبعا للتغيرات الاستراتيجية الكبرى فى السياسة الستالينية: سيعرف انغلاقا نسبيا طالما تم تطبيق سياسة "طبقة ضد طبقة" التى تمنع الحزب الشيوعى من التحالف مع أية قوى سياسية من اليسار ؛ وسيكون هناك تصالح كبير بدءا من اللحظة التى طور فيها الحزب استراتيجية "الجبهة الموحدة ضد الفاشية" (ابتداء من ١٩٣٢).

من هذه الزاوية تبدو لنا فترة ما بين الحربين مرحلة نقاش مكثفة. فالمجلات الشيوعية أو المناصرة للشيوعية قد تكاثر عددها: فإلى جانب لومانيتى **Lhumanité**، التى أصبحت سنة ١٩٢١ لسان حال الحزب

الشيوعى الفرنسى ، نجد كلارتى Clarté (التى أسسها باربيس Bar-busse، ١٩٢١ ، وهى ماركسية مسالمة) ، وموند Monde (من تأسيس نفس الشخص سنة ١٩٢٨ ، وهى شيوعية ولكنها تنهج نهج الانفتاح) ، وكومين Commune، (1933 لسان حال جمعية الكتاب والفنانين الثوريين التى ينشطها أراغون ونيزان) "وهذا المساء" Cesoir، (1937 جريدة يومية شيوعية يديرها أراغون ونيزان). كما تطورت اللقاءات الدولية التى تضم الكتاب الشيوعيين والمتعاطفين مع الشيوعية: من مؤتمر خاركوف سنة ١٩٣٠ إلى المؤتمر الدولى للدفاع عن الثقافة سنة ١٩٣٥ ، وهى لقاءات تشجع التبادل (التقى فيها باربيس ، أرغون ، جيد ومالرو مع إهرينبورغ ، وبابل ، وبيلنياك ، وتحدثوا عن أعمال دوس باسوس Dos Passos ودوبلين Doblin...) وتشهد تلك اللقاءات كذلك نقاشات أدبية وسياسية مريرة ، تتواجه فيها فى بعض الأحيان وجهات نظر لا سبيل للتوفيق بينها: مثلما بين ذلك موريل (١٩٨٥) ، والسؤال المركزى فيها هو التوافق بين الحداثة الأدبية والثورة السياسية ، يرى كثير من الكتاب المتعاطفين مع الشيوعية ، وهم قريبون فى ذلك من موقف السرياليين ، أن هناك تماثلا بين التجديد الجمالى وبين الثورة السياسية ؛ أما الشيوعيون فيرون ، على العكس ، أن الحداثة تصور نخبوى للثقافة يقطع به الكتاب والمفكرون صلاتهم بالجماهير الشعبية. ويجب أن نلاحظ بأن سياسة ستالين الأدبية قد أعطت الأفضلية بالفعل

لجماليات محافظة في الغالب ، بل رجعية أحياناً ، وبأنها همشت الأبحاث الأدبية الأكثر تجديداً في الاتحاد السوفياتي ، بل محت أثرها من الوجود.

في فرنسا ، كان أو كاتب كبير التحق بالحزب الشيوعي الفرنسي هو هينري باربيس **H.Barbusse:** اشتهر بعد صدور روايته "النار" (١٩١٦) ، التي دشّنتْ استلهام الحرب العالمية الأولى في الأدب (أنظر ريونو **Rieuneau**، ١٩٧٤) وهو أدب يفضح فظاعة المعارك ويكشف الأخوة التي تسود في الخنادق. كان في البداية قريبا من رُومان رولان ونهجه المسالم ، ولاحقا اختار الالتزام (النافع) وانضم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي سنة ١٩٣٢ (الذي ظل هو الكاتب اللامع فيه حتى وفاته سنة ١٩٣٥). ورغم الهجوم الذي غالبا ما كان يتعرض له من طرف الشيوعيين (المتطرفين) بسبب نزعته لتوحيد كل الكنائس فقد بدأ على أعمدة مجلة موند نقاشا كبيرا حول الأدب البروليتاري ، ومن خلاله سيتمكن الكتاب الفرنسيون من قياس صرامة التوجيهات الأدبية السوفياتية.

الأدب البروليتاري ، مثلما يتصور الكتاب غير الشيوعيين مثل بولاي **Poulaille**، أدب يكتبه كتاب عصاميون ، وعمال ، وفلاحون فقراء ، وصناع تقليديون ، يطالبون بالتعبير بالأدب عن أوضاعهم المعيشية ؛ إذن فهو أدب شهادات ، تهمه "القيمة الإنسانية" أكثر مما يهمه التميز

الأدبى ، وإن كان هذا الإنتاج الأدبى ما يميزه من حيث الكتابة (انظر أرون ARON، ١٩٥٥). يرى الشيوعيون ، فى مرحلة الانغلاق الدوغمائى التى تمثلها سياسة طبقة ضد طبقة ، أن الأدب البروليتارى يجب أن يكون متكاملا مع الأرثوذوكسية الماركسية: يجب أن يمارسه مراسلون عمال rabcors تلقوا تكوينا إيديولوجيا ، يجمعون الشهادات ويجرون تحقيقات حول أوضاع الكادحين ويقدمون كل ذلك فى قالب يكون ملائما من الناحية السياسية.

أما الكتاب "البرجوازيون" فيجب (إعادة تربيتهم سياسيا) تحت إشراف العمال الذين تلقوا تكوينا إيديولوجيا .rabcors وهو ما يعنى بعبارة أخرى أن هؤلاء الكتاب أخطروا رسميا بالامتثال لتوجيهات الحزب حتى فيما يتعلق بممارستهم الأدبية. وسعى السوفيات إلى تسيير الإنتاج الأدبى بهاته الطريقة قد تبدو اليوم مثيرة للضحك ، ولكن مهما تكن هذه الظاهرة كاريكاتورية فإنها تصور بكل وضوح المأزق الذى يجد فيه الكاتب المتعاطف مع الشيوعية نفسه: فبتبنيه للقضية الثورية يبدو وكأنه يتخلى عن استقلاليته ويقبل أن يضحى بالأدب ، أيا كان هذا الأدب ، لصالح الثورة. وهذا هو ما سيجعل النقاش حول الأدب البروليتارى يخلق فى فرنسا أزمة كبيرة فى الحقل الأدبى (أنظر بيرو Peru، ١٩٩١) ، بحيث أثارت أهمية ذلك الرهان انتباه كل مكوناته: فصار من واجب الكل ، من السرياليين إلى جيد ، أن يدلوا برأيهم فى

الأدب البروليتارى وكان على كل واحد أن يعرف المدى الذى يود أن يصل إليه فى تبنية للقضية الثورية.

سيكون أكبر الضحايا هم السرياليون ، الذين تم إقصاؤهم من جمعية الكتاب والفنانين الثوريين AEAR، وبروليتاريو بولاى ، الذين سحقتهم الآلة الشيوعية واسترجعتهم مدرسة تيريف Thérive ولومونيى Lemonier الشعبية. وعكس المتوقع ، يأتى الحل من موسكو التى حلت هذه الأزمة بتغييرها لسياستها: ففى الوقت الذى ينظم فيه الشيوعيون ، تجمعا ضخما للكتاب المساندين للشيوعية تحت شعار مناهضة الفاشية . قام هؤلاء الشيوعيون ، فى شخص جدانوف ، بتبنى (الواقعية الاجتماعية) التى ستكون هى الجمالية الرسمية للستالينية. لقد تعرض ما سماه بارت 'الضعف الرصين) فى الرواية السوفياتية (أنظر ماتيوسن ، ١٩٧٥ ، وخاصة روبن ، ١٩٨٦) لانتقاد شديد: الرغبة فى إيجاد "بطل إيجابى" ومثالى ، تواطؤ هذا المتن الروائى الذى يروم إلى تربية الناس ، ودوغمائيته الإيديولوجية ، كل هذا يدفع إلى الاعتقاد بأن الواقعية الاجتماعية لم تكن سوى "جمالية مستحيلة" ، حسب تعبير ريجين روبان Régine Robin، أى مجردة من أية أدبية فعلية.

غير أن هذه الجمالية الواقعية شكلت فى فرنسا تصالح الشيوعيين مع الأدب ، وهو تصالح ترجمته العودة إلى الأشكال الكلاسيكية للواقعية الروائية الكبيرة ، وكان خير من تجلى فيه ذلك هو

أراغون ونيزان: فالأول قد استهل هذه العودة برباعية "عالم حقيقي" (١٩٣٣ ـ ١٩٣٤) ، والثانى بثلاثية مكونة من "أنطوان بلويى" ، "وحصان طروادة" ، والمؤامرة" (١٩٣٣ ـ ١٩٣٨) ؛ ونحن فى كلتا الحالتين أمام أعمال تندرج فى إطار الرواية الأطروحة التى تشير إلى الثورة ، من خلال المسار المثالى لشخصية أو لعدة شخصيات ، على أنها هى المعنى النهائى للتاريخ الفردى والجماعى وإلى الشيوعية بأنها الأفق الإيديولوجى لهذا الصراع الحتمى والعادل (للإطلاع على تحليل دقيق بهذا الخصوص أنظر: سليمان ، ١٩٥٣: ١٢٦ ـ ١٤٦).

وليست هذه الأعمال مجرد أعمال أدبية للدعاية السياسية ، بل هى أكبر من هذا الإطار. فالرواية الأطروحة لدى نيزان تتضمن كذلك عنصر السيرة الذاتية ، الذى يعطى السرد قوته وعمقه: هذا الكاتب المنحدر من أوساط فقيرة والذى تخرج من مدرسة تكوين المعلمين ، يتحمل هذا الفقدان للمرتبة من الأعلى وهو يشعر بأنه يخون الطبقة التى ينحدر منها ، ويبدو هذا الشعور بعدم الارتياح جليا فى رواياته ؛ وهو علاوة على ذلك يسلط الضوء على تردد وتقزز جيل من الشباب يشعر بأنه تمت التضحية به لأنه لا يجد مكانه فى ذلك العالم المتحلل الذى هو عالم ما بين الحربين. وبهذا كذلك يجسد نيزان ، الذى انتقد كثيرا الجامعة الفرنسية أيضاً ، سحر وعناد ثورة شبابية التى أصبح شعارها هى الجملة الأولى من :(Aden Arabie) (1932) "كان عمرى عشرين سنة

ولن أدع أحدا يقول بأنها هي أفضل مرحلة في العمر. "وبعد أن تم التشطيب عليه من التاريخ الرسمي الحزب الشيوعي الفرنسي عندما غادر الحزب إثر التوقيع على الحلف الألماني السوفياتي ، سيتم اكتشافه من جديد بعد أحداث ماي ١٩٦٨

أما أراغون فيغرينا بتصويره الشديد السخرية للبورجوازية (وهو موضوع أدبي قديم في فرنسا ، ولكنه أعطاه هنا بعد سياسيا) ، وخاصة ببراعته الكبيرة في السرد: باتباعه تقاليد واقعية أشبه بتقاليد بلزاك يتمكن أراغون من تطعيم سرده بتقنية الإلصاق ، وبمشاهد شاعرية رائعة (أنظر خاتمة "أجراس بازل") ، ويقابل بين قصص لا يربطها أي رابط واضح ولكنه يربط بينها بلعبة معقدة من الأصداء. لقد اكتسب الأدب الشيوعي ، قبل الحرب العالمية الثانية بفضل أراغون ونيزان ، نبلها وشرعيتها كاملة.

٤- أدب النية الحسنة

من الصعب أن يمارس الكاتب التزاما أدبيا "حرا" ، أي مستقلا عن عقيدة تتبناها المؤسسة أو عن جهاز حزبي ، حين يجد نفسه أمام يقينيات إيديولوجية يعج بها الأدب الشيوعي. ومع ذلك فهذا الوضع الوسط ما بين الأدب المناضل والأدب "الطلق" هو من أهم الأوضاع في فترة ما بين الحربين. لهذا يجدر بنا أن نفسح المجال هنا لمجموعة من

الكتاب ، الذين لا يقرأ الناس اليوم كتاباتهم ، ولكن الذين كان لهم قراء كثر فى تلك المرحلة: نفكر ، من بين عدة كتاب آخرين ، فى جان كيهينو Jean Guéhenno، جيل رومان Jules Romain لويس كييو Lois Guil-loux، جورج ديهاميل Georges Duhamel، شارل فيدراك Charles Vi-drac، جان بريفوست Jean-Prévost، أو أندرى شامسون André Chamson.حتى وإن كانت **تقدميتهم** وميلهم إلى المصالحة تبدو شاحبة أمام الحماس الثورى لتلك المرحلة فإنهم مع ذلك كتاب ملتزمون فعلا ، وكتاباتهم تجسد مقدما إلى حد ما تصور سارتر للالتزام الأدبى. أغلبهم أساتذة جامعيون ، وهم علاوة على ذلك نتاج خالص للنظام الجمهورى المبنى على تحديد وضع الفرد حسب استحقاقه ، وقد جسدوا فى الأدب كل ملامح "المضارب فى البورصة" ، مثلما أشرنا إليه سابقا.

إن ما يجمع بين هؤلاء الكتاب هى شبكة غير رسمية تنتظم حول رومان رولان الذى كان بمثابة الوصى عليها: وهو مؤلف "جان كريستوف" (١٩٠٤ ـ ١٩١٢) ، وحاصل على جائزة نوبل سنة ١٩١٥ ، وقد نال شهرته بفضل نزعته السلمية ، التى عبر عنها مبكرا ، ضد تيار الرأى فى "ما فوق العراك" (١٩١٥). وسرعان ما استطاع رومان رولان، المدافع عن "استقلالية الفكر" ، والمعجب بغاندى ، والمحرك لفكر أوربى من شأنه استئصال القومية ، والمتعاطف مع الشيوعية ، أن يجمع حوله جيلا كاملا من الكتاب والمفكرين الشباب. ولسان حالهم هى المجلة

الأدبية أوربا ، التى تأسست سنة ١٩٢٣ وظل غيهينو ينشطها فترة طويلة: وقد كان عدد قرائها يضاهى عدد قراء المجلة الفرنسية وللنقاش الفكرى. وكان كل هؤلاء الكتاب علاوة على ذلك ، نشيطين للغاية فى كل المجلات الفكرية لمرحلة ما بين الحربين ، وهكذا نجدهم فى مجلة كلارتى Clartéكما فى المجلات الكبرى الناطقة باسم الجبهة الشعبية (جماعة Commune، الجمعة Vendredi ، وبشكل أقل فى ماريان .Marianne)

كان الشىء المشترك بين كل هؤلاء الكتاب ، إلى جانب نزعتهم السلمية ـ التى شكلت إحدى الاشتباهات الكبيرة فى فترة ما بين الحربين ، بما أنها استخدمت كذريعة للانهزامية التى أفضت إلى اتفاقيات ميونيخ وإلى سياسة ذرة يفعل المتسامحة التى نهجها اليمين المتطرف تجاه موسولينى وهتلر وفرانكو ـ ، هو تعاطفهم مع الثورة السوفياتية (وقد كانوا بالنسبة لها رفاق طريق ، وإن بدرجات متفاوتة) وكونهم ممن صنعوا بحماس كبير الجبهة الشعبية ، التى يشكلون مكونها الاشتراكى والاشتراكى الراديكالى. وبهذا يكون التزامهم ، مثلما قال عنه جيل رومان التزام ((ذوى النية الحسنة)): لقد كانوا مناهضين الديمقراطية والجمهورية التى كانت تتعرض للهجوم من كل حدب وصوب. لم يكونوا منظرين سياسيين كبارا ن وكانت مواقفهم الإيديولوجية أحيانا تفتقر للوضوح ، ولكنهم كانوا دائما على أهبة الاستعداد ، يتتبعون باهتمام مجريات الأحداث ويتدخلون على الدوام فى النقاشات التى كانت تثار

حولها. وكانوا يتمتعون كذلك بنوع من السخاء يجعلهم يكتبون لعموم الجمهور ، رغبة منهم فى إشراك الطبقات الشعبية فى تنمية الثقافة ، ذلك المشروع الذى كان الناطق باسمه هو غيهينو فى كاليبان يتكلم **Caliban Parle (1928).**

إذا نظرنا إلى أعمالهم من زاوية أدبية محضة نجد أنها لم تكتسب سمعة خالدة. وأحيانا يكون فى هذا إجحاف (فـ "الدم الأسود" لغيو أو بعض روايات ديهاميل أو رومان تستحق أن نعود لقراءتها مرة أخرى) ، ولكن يجب أن نعترف بأن إنتاجهم ليس له على العموم ذلك التميز الذى نجده فى إنتاجات المجلة الفرنسية الجديدة والذى تستعيره فى الغالب من جماليات قائمة الذات أو قديمة أحيانا: فروايات شامسون أو بريفوست تتسم مثلا بطابع قروى أو شعبوى ساهم بقسط كبير فى الإضرار بها. وأغلب هؤلاء الكتاب ذوى النية الحسنة يميلون ميلا واضحا إلى التطرق لمواضيع متعددة فى كتاباتهم ، والذى تسودها ، بسبب الالتزام ، المقالة الأدبية السياسية (لدى غيهينو ، بريفوست ، جان ريشار بلوخ أو كلود أفلين) ، أما جيل رومان فيقدم لنا أكبر تشكيلة ممكنة بما أنه يكتب الشعر ، والرواية ، والمسموح (بتفوق كبير) والمقالة.

وعلى غرار رومان رولان وجان كريستوف نجد الكثير من هؤلاء الكتاب قد كتبوا الرواية النهر: ديهاميل كتب "حياة سالافان ومغامرته" (١٩٢٠ ـ ١٩٣٢) ، "وقائع الباكسيين" **Chonique des Pasquier (1933-**

1945) . رومـان كتب "ذو النية الحسنة" فى ٢٧ جـزءا (١٩٣٢ ـ ١٩٦٤) وإذا نظرنـا من هذه الزاوية إلى روجى مارتان دى غار فسنضـيفـه إلى اللائحـة بروايتـه "آل تيبـو" Les thibault (1922 ـ 1940). والقـارئ الذى يجد نفسـه اليوم دفعـة واحدة أمـام هذا الكم الضـخـم من الروايات قد يتكون لديه انطباع بأنه يشهد تضخما سـرديا فـاحشـا ؛ ولكن يجب أن نشير على أن جمهور فترة ما بين الحربين كان يقرأ هذه الروايات حسب إيقاع صدور أجزائها: وتعتبر طريقة الصدور هذه على نجاحة الأدب الملتزم ، فهو بذلك يوفر لكتابة وسيلة تمكنهم من مـحاكاة حركة التاريخ المعاصر نفسه بفاعلية وجعل الناس يحسـون بجزل عطائه (والدليل على ذلك هو كون التصـميم الموضـوع لتلك الروايات كثيرا ما يتم تعديله مع مرور الأيام ليتلائم مع تطورات الأحداث). وطموح هذه الدورات إحاطة شاملة بالواقع الاجتماعى والسياسى لتلك المرحلة لتتمكن من الانفتاح على العالم بأكبر قدر ممكن: وبرمزية تقوم هذه الروايات الضـخمة ، التى غالبا ما تغطى فى بدايتها وقائع الحياة العائلية فقط ، بتوسيع الحقل السـردى تدريجـيا إلى أن تبلغ الحقل السـيـاسى فى أوسـع مـدلولاته ، بحيث يتطابق مسـار الأبطال الرئيسـيين بالتدريج مـع الواقع السيـاسى والتـاريخى الذى يحـيط بهم. حـتى سـارتر سـيسـتلـم هذه الطريقـة فى الكتابة حين سيضـع تصـورا لدورة "سبل الحرية".

ولقـد أشـار فى Situations, II إلى الأهمـيـة الجمـاعـيـة لـهؤلاء

الكتاب: ممهدا بذلك "لمصالحة مع الجمهور" ، لقد تخلوا عن وحدة الكتاب الأنانية ، لقد أحبوا جمهورهم ، ولم يحاولوا تبرير ما حصلوا عليه من امتيازات ونفوذ ، لم يتأملوا الموت أو المستحيل ، بل أرادوا أن يمنحونا ضوابط للحياة". ولهذا "يجب أن نعتبرهم طلائع" الأدب الملتزم (سارتر ، ١٩٤٨ : ١٩٩ ـ ٢٠٥). ولكن هذه المجموعة من الكتاب قد اختفت برمتها بشكل يكاد يكون كاملا بعد الحرب العالمية الثانية. وهو ما جعل سارتر يقول بنوع من التأكيد بأن "التاريخ سرق منهم جمهورهم" (المرجع السابق) ، وذلك لأنه هو الأدب الملتزم قد أخذ المكان الذى كانوا يشغلونه فى العشرينات والثلاثينيات. وبتوزعهم بين التميز الأدبى فى المجلة الفرنسية الجديدة وبين الدوغمائية السياسية للأدب الملتزم لم ينجح هؤلاء الكتاب فى فرض حضورهم الجماعى بشكل دائم وذلك ، ودائما حسب سارتر ، لأنهم مارسوا "أدب الحالات الوسطى" (وهو اسم آخر لأدب النية الحسنة) ، فى الوقت الذى كان عليهم أن يمارسوا " أدب الحالات القصوى" (المرجع السابق: ٢٢١).

٥- مالرو ، رفيق الطريق المثالى

إذا كان هنا من يجسد أدب الحالات القصوى فى الثلاثينيات ، هذا الأدب القادر على التكفل ببطولية "الظروف الكبرى" فهو أندرى مالرو بكل تأكيد. عصامى لامع ، مغامر يتمتع بشجاعة بدنية حقيقة وبميل فتان نحو التخييل (أنظر ليوطار ، ١٩٦٦) ، وقد أتقن لعب دور

رفيق الطريق وهو الذى عرف بكل تأكيد ، فى فرنسا ، يصالح بين الالتزام وبين الأدب بتضمينه رواياته الكبرى (الفاتحون ، الوضع الإنسانى ، الأمل) مخيالا أدبيا ثوريا حقيقيا ، بعيدا عن كل دعاية.

يرتكز الأدب الروائى عند مالرو بالفعل على إعادة الاعتبار لموضوع المغامرة ، الذى يتخذ عنده بعدا ميتافزيقيا ورثه عن كونراد (فى قلب الظلام): فى رواية مثل "السبيل الملكية" (١٩٣٠) ، يحيلنا اصطدام البطل بطبيعة متوحشة ومعادية على علاقة الإنسان بالعالم البدائى ، والذى هو أساسى فى ذات الوقت ، وتصبح تجربة التخوم ، وهى تجربة يكتشف من خلالها البطل نفسه ويتحمل حتى النهاية (وغالبا ما يكون ذلك فى الموت) المصير الذى اكتشفه.

ويتجلى نبوغ مالرو فى تطبيقه لهذا المخيال على الثورة نفسها: بهذا يرتقى العمل السياسى هو الآخر إلى مرتبة بحث ميتافزيقى ، يصبح مغامرة جماعية ـ الثورة فى نظر مالرو هى تعلم الأخوة ـ وشخصية فى ذات الوقت ، أى مكانا يلتقى فيه التاريخ والقدر. مجندة بذلك القوى الكبرى التى يتجلى فيها "الوضع الإنسانى" لقد ساهمت روايات مالرو فى تشكيل أسطورة بطولية وملحمية هى أسطورة الثورة.

أكيد أن هذا المخيال ، الأدبى للغاية ، لم يكن مطابقا للأرثوذكسية الماركسية ، وقد تعرض مالرو ، فى بداياته ، لعدة هجمات

من طرف الماركسيين. ومع ذلك فقد كانت رؤيته للثورة مؤهلة لاستقطاب جمهور عريض ولم يكن الحزب ليستغنى عن إسهام مالرو الأدبى ، الذى بوسعه أن يكسب قضيته العديد من القراء. وبهذا أصبح مالرو منذ ١٩٣٣ ، بعد صدور كتابه "الوضع الإنسانى" ، ألمع شخصية فى المجتمع المناهض للفاشية الذى نظمه الحزب الشيوعى الفرنسى: وقد شارك فى كل لقاءات الكتاب الدولية الكبرى ، وفي كل اللجان المناهضة لفاشية ، قبل أن يشارك بشكل مباشر فى الحرب الأهلية الأسبانية إلى جانب الجمهوريين.

يحتل مالرو مكانة مركزية ضمن المساندين للشيوعية إلى درجة أن رواياته تعكس بالضبط وضع رفيق الطريق (أو ، إن شئتم القول ، وضع المفكر البرجوازى الذى انضم إلى الحزب الشيوعى) ، مثيرا بشأن هذا الموضوع مأساة الالتزام. وقد ميز بالفعل ، منذ صدور "الفاتحون" (١٩٢٨) ، بين الثورى "الرومانى" ، أو المناضل ، والثورى "الفاتح" ، أو المغامر الأول يمثل المناضل الشيوعى بامتياز: منضبط ومثابر ، وينظم الثورة بشكل عقلى ، مدركا تمام الإدراك أنها عملية تاريخية طويلة وجماعية ليس فيها لفرديته إلاَّ وزن ضئيل. أمَّا المغامر فلا ينسى نفسه وسط الجماعة التى ينضم إليها ويسعى من خلال الثورة وراء هدف شخصى: ينبغى أن يجد المرء فى العمل الثورى وسيلة ليتصالح مع نفسه ؛ عنفه هدام فى المقام الأول ، وهو بهذا يكون مجانيا ، ومجانيته هذه

تجعله يفلت من مراقبة الثوريين الرومان ؛ وهذا الوضع الغريب يدفع بالمغامر نحو القيام بأعمال إرهابية وانتحارية ، وهى أعمال يجد فيها لذته بما أن أن بالتضحية والموت اللذين يقدم عليهما وهو فى كامل قواه العقلية ، يمكنه أن يجد ذاته ويبلغ المصالحة المستحيلة التى يسعى إليها.

كان هذا الإخراج التراجيدى لوضع المثقف الذى ينخرط فى الثورة موضوع الساعة فى تلك المرحلة. ففى كتابه "موت الفكر البرجوازى" (١٩٢٩) يتوقف إيمانويل بيرل **Emmanuel Berl**، الذى هو صديق مالرو ، طويلا عند هذه النقطة: فهو يرى أن المثقف الذى ينضم إلى الحزب الشيوعى يظل إلى الأبد منفصلا عن الطبقة الكادحة التى ينوى مع ذلك الانضمام لصفوف المناضلين فإنه لن يكون أبدا مناضلا بين المناضلين ، لأنه سيظل مرتبطا بثقافة فردانية ونقدية تمنعه من الذوبان وسط الجماهير ؛ وبذلك يحدث فى التزامه تمزق وتناقض لا حل لهما. وملاحظة الاستحالة هذه التى نجد الكثير من الكتاب والمثقفين يعبرون عنها بأشكال تتفاوت من حيث الوضوح ، يقدمها لنا مالرو من خلال صياغة أخرى بحيث يجد التناقض نفسه متجاوزا من طرف المصير التراجيدى (بأقوى معانيه) الذى يحكم مسار شخصياته. وهنا أيضاً نجد الحل الذى وجده رفيق الطريق هذا أدبيا حتى النخاع ، وذلك هو ما يجعله فعالا: الأدب الملتزم ، ملما يكتبه مالرو ، يتجاوز الوقائع

والتجربة ويضفي عليها دلالة كونية ـ وفيه تكون الثورة هى الكارثة المعاصرة الناجمة عن مواجهة الإنسان التراجيدية مع التاريخ.

الالتزام الثورى لمالرو ، وتكفله بالتعبير أدبيا عن ذلك ، سيتحققان فى الحرب الأهلية الأسبانية ، التى شارك فيها شخصيا وخرج منها براوية "الأمل" (١٩٣٧). لقد أثارت هذه الرواية نقاشا كثيرا وغالبا ما رأى فيها النقاد "منعرجا ستالينيا": فبحرصه على أن يكون فعالا فى الحرب تبنى مالرو وجهة نظر الثورى الرومانى (أى وجهة نظر الشيوعى الستالينى) وأصر على إيجابية التنظيم الصارم والتراتبى للقوات الجمهورية ، موافقا بذلك ضمنيا على سحق الشيوعيين للفوضويين والتروتسكيين الأسبان. لا مراء فى أن هذا المنظور حاضر فى الرواية ، ولكنه لا يلخصها تماما. تظل هذه الرواية فى المقام الأول ، مثلما أشار إلى ذلك سليمان (١٩٣٨: ١٦٤ ـ ١٨٤) ، رواية مناهضة للفاشية ومجندة فى سبيل ذلك نسق التمثيل المذكور أعلاه برمته. ورواية "الأمل" ، علاوة على ذلك ، التى تتبنى سردا تزامنيا مستوحى من الروائيين الأمريكيين ، نص متعدد الأصوات ، تتقابل فيه أصوات وأبطال يمثلون وجهات نظر عديدة (ولكنها كلها جمهورية) حول الحرب ، وهو ما يحول دون قراءة النص قراءة أحادية. وفى نهاية المطاف نقول بأنه لا يمكن فصل هذه الرواية عن الالتزام الشخصى لمالرو فى أسبانيا: فحضوره النشيط فى

الميدان يمنح الرواية قوة ومصداقية ، سيما وأنها درت قبل انتهاء الحب ، موحية بذلك أنها تمنح من التاريخ الذى تحكى عنه. وهذا هو ما يجعل رواية "الأمل" هذه تمثل بالفعل أدب الالتزام ، و"الأوضاع القصوى" ، التى سيحلم سارتر بممارسته بعد الحرب.

٦- اليمين الأدبى ،
من العمل الفرنسى إلى الفاشية

لا يمكن أن نأتى على نهاية هذه الجولة فى فترة ما بين الحربين دون أن نشير بإيجاز إلى اليمين الفرنسى. يجب أن نوضح بأن الإشكالية الأدبية للالتزام لا تطرح هنا بنفس الحدة التى تطرح بها فى اليسار ، لسبب أساسى هو عدم وجود هيئة سياسية تهدد ، مثل الحزب الشيوعى ، استقلالية الأدب وتجبر الكتاب بذلك على التساؤل عن المعنى العميق لالتزامهم وعن وسائل ممارسته. لهذا لن نتوسع فى عرض اللمحة التى نقدمها هنا مثلما فعلنا مع ما سبقها.

عند نهاية الحرب العالمية الأولى كان القلب النابض لليمين المثقف هى منظمة العمل الفرنسى ، التى بلغ نشاطها ذروته فى هذه المرحلة. الأدب الذى أنتجته هذه المنظمة هو بالأساس عبارة عن مقالات شديدة اللهجة ، بحيث أن الوجهْين البارزْين فيها ، أى مورّاس **Maurras** وليون دودى **Daudet**، حكم عليهما بالسجن بسبب دعوتهما المتكررة للقتل

(وهو ما لم يحل دون تعيين الأول فى الأكاديمية الفرنسية). مهما يكن الأمر فإن تأثير منظمة العمل الفرنسي على اليمين المثقف أساسى وكبير في فترة ما بين الحربين والعديد من ممثلى اليمين المتطرف آنذاك كانوا من أعضائها. إلا أن هذا التفوق الإيديولوجى قد بدأ يتعرض لهجوم قوى يستهدف القضاء عليه ابتداء من سنة ١٩٢٦ ومن إدانة البابا بى الحادى عشر Pie XI لهذه المنظمة: هذه الإدانة من طرف البابا حسمت فى أمر إبعاد الكثير من الكاثوليكيين ، مما أثار انتقادات "اللا نظاميين" اليمينيين (أنظر لوبى ديل بايل ١٩٦٩ ,Loubet del Bayl) وخاصة انطلاق الوجودية المسيحية عند مونيى Mounier، مارسيل وماريتان Martitian، التى كانت لها أهمية كبيرة فى تجديد الفكر المسيحى.

يشكل جورج برنانوس ، من بين أبناء منظمة العمل الفرنسى كلهم ، استثناء متميزا: فكونه تلقى تكوينا فى المعاداة الاجتماعية للسامية من طرف دريمون Drumont، وهو الكاثوليكى المتطرف ، والعدو اللدود للمعاصرة والديمقراطية ، كل ذلك أهله ليجسد فى الأدب أشد ما أنتجه اليمين تطرفا منذ بدايات الجمهورية الثالثة. ومع ذلك فقد كان يتمتع باستقلالية عقلية كبيرة ويرفض رفض باتا تعريض سمعته كمفكر للشبهات: لا يستسلم أبدا لتقلبات الزمن ، شديد اليقظة فيما يخص احترام قناعته وقد تميز فى الثلاثينيات بسمو فى النظرة لا يخلو من نبل. وقد تعزز عمله الروائى بإنتاج جدالى رفيع ، استهله فى سنة ١٩٣١

"هلع المذعنين" وكانت نهايته الرائعة هى "المقابر الكبرى تحت ضوء القمر" (١٩٣٨): على غرار مورياك ، ولكن بسخط أقوى وأشد ، يدين الجرائم التى ارتكبها فرانكو فى أسبانيا باسم الكنيسة ؛ وبحضوره فى الميدان إلى جانب الفرانكويين اطلع على القمع الذى لا مبرر له الذى تعرض له الجمهوريون ؛ وسيكون هدفه بعد ذلك فى "المقابر الكبيرة" هو تنبيه اليمين المذعن والكاثوليكيين ، بالإشارة إلى أن الحرب ليست معركة لإعادة نشر القيم المسيحية والتقليدية ، بل هى أول مواجهة بين الفاشية والشيوعية ، وهما إيديولوجيتان أنتجتهما المعاصرة ويجب على الكاثوليك أن يتخلصوا منهما ، وإلا هلكوا.

لقد كان تدخل برنانوس صحيا وضرورياً بالنسبة لليمين سيما وأن الإغراء الفاشى فرنسا أصبح حقيقيا منذ منعطف ٦ فبراير ١٩٣٤: فى ذلك اليوم تحولت المظاهرة التى نظمها اليمين المعادى للبرلمان إثر قضية ستافيسكى Stavisky إلى أعمال شغب ومواجهات مع قوات الأمن: ولم يتم إنقاذ الجمهورية الثالثة إلا فى اللحظات الأخيرة ، وكان الثمن هو العديد من الموتى. وقد كانت تلك اللحظة بالنسبة للكثير من مثقفى اليمين هى لحظة القطيعة مع موراس واعتناق الفاشية: وهكذا برهن يوم ٦ فبراير بالفعل أنه من الممكن أن تحدث فى فرنسا انتفاضة قومية وشعبية ، كما ظهر بأن موراس ، الداعى إلى أعمال العنف ، قد عجز عن استغلال الفرصة التى سنحت له ؛ ومنذ ذلك الحين ، وأمام

المأزق الذى وضع فيه اليمين القومى نفسه بتراجعه عن الإمساك بزمام السلطة ، أصبك الكثيرون يرون فى الفاشية السبيل الوحيد لنهضة سياسية جديدة وراديكالية. كان هذا واضحا عند دريو لا روشيل Drieu La Rochelle، الذى ترجم هذا المنعطف الإيديولوجى بالانضمام إلى الحزب الشعبى الفرنسى الذى يقوده دوريو ، وهو أهم هيئة سياسية فى فرنسا فى الثلاثينيات.

لقد كان للفاشية كتابها فى فرنسا إذن ، سيما وأن الدعاية النازية ، على غرار الدعاية السوفياتية ، عرفت كيف تخطب ود المثقفين بدعوتهم إلى ألمانيا للاستمتاع برؤية منجزات الرايش. كان لوسيان ريباتى L . Rebatet، والفونس دو شاتوبريان ، وموريس بارديش أو روبير برازيلاش R. Brasillach، وجرائد مثل "أنا فى كل مكان" Je suis partout، كرينكوار Gringoire أو لاجيرب La Gerbe، هم القاعدة المتقدمة للفاشية فى فرنسا. وبفضلهم تمكن الألمان من ضمان تعاون ثقافى فعال خلال فترة الاحتلال ـ كما أن هذه الفترة قد شكلت بالنسبة لبعض هؤلاء الكتاب فترة تمتعهم بالسلطة الأدبية. من بين كل هؤلاء الفاعلين تتميز شخصية بيار داريو لاروشيل المعقدة: لقد كان صديق أراغون ومالرو هذا من أوائل من استسلموا لإغراء الفاشية ، بتراسه للمجلة الفرنسية الجديدة منذ الشهور الأولى للاحتلال كان أهم مهندسى التعاون الأدبى مع الألمان ، ولكنه فى نفس الوقت وفر الحماية لجان

بولهام ، الذى قاوم الاحتلال منذ بدايته وسرعان ما وقع فى متاعب مع الغيستابو ، لابد أن نضيف بأن هذا المعادى للسامية بشكل لا هوادة فيه قد سجل فى مذكراته ، وقتا قليلا قبل انتحاره سنة ١٩٤٥ ، أنه كان ينوى اعتناق الشيوعية.

مما لاشك فيه أن اجتماع المتناقضات فى شخص دوريو وعجزه عن إيجاد حل لها هو ما جعله ينحرف إيديولوجيا. فروايته "جيل" **Gilles** **(1939)**، التى هى مزيج من السيرة الذاتية والنص الأطروحة ، تقدم دليلاً كافيا على ذلك: احتقار الذات والشعور بالضعف يفضيان فيها إلى طقس القائد وعبادة القوة ، والحقد على عالم يعتبره منحطا يؤدى به إلى أن يستثمر فى الفاشية الرغبة فى التدمير الشامل وليس الرغبة فى التجديد. وهكذا تظهر فاشية دريو بلا مساحيق كدعوة إلى الخراب ، كنفى يائس وحقود ، كهروب إلى الأمام دون وهو. تضع بين أيدينا أعمال دريو ، إلى جانب ذلك البعد السير ذاتى ، مفتاح الإغراء الذى قد تكون مارسته الفاشية على المثقفين. تعتبر رواية "الرجل صاحب الحصان" (١٩٤٣) ، من بين روايات أخرى ، ملحمة الثورية فى أمريكا اللاتينية ، يرويها عازف قيثارة كان رفيقه وصاحب سره. يروى النص علاقة السارد بالشخصية الرئيسية ، ومن خلالها يطور دريو تمثلا للمثقف المتعاطف مع الفاشية: خاضع وخنوع ، ومعجب حد الهيام بقائده بحيويته ويرجوليته ، وشعور فى المقابل بانحطاط قواه ، وبضعف وعجز

الفكر أما الفعل ، الخ. وميثولوجيا دريو الفاشية ، التى هى صورة معكوسة وسلبية لتصور مالرو للمثقف الثورى ، ربما تتحدث عن اليأس والانتحارية اللذين ينطوى عليهما اعتناق الكتاب للفاشية: استسلام الفكر والثقافة أمام القوة الخام ، الرغبة فى رؤية الذكاء مهاناً من طرف قوة الغريزة.

الفصل الثالث عشر
أَوْجُ السارترِيَّة

كانت الأيام التالية للحرب العالمية الثانية مطبوعة بِهيمنة وجه جان بول سارتر. ففي بضع أشهر فرضت الوجودية السارترية نفسها بوصفها الفكر الأكبر لتلك الفترة،ومعها استقرّ،طوال عشر سنوات مفهوم جذرى للالتزام الأدبى (الذى شرحنا بتفصيل تبريراته النظرية فى القسم الأول من هذا الكتاب). ولا شك أن سارتر،بتغطيته الكثيفة للساحة،قد كان هو المثقف الأكثر أهمية والأكثر تبليغاً لصوته خلال ذلك القرن،حتى ولو أن تلك الهيْمنة غير المسبوقة قد كانت جدّ كاسحة لدرجة أنها استَثارتْ الرفض والإعراض. مع ذلك،فإن النجاح الساحق الذى عرفه مباشرة بعد الحرب،سارتر والمقربون منه (سيمون دو بوفوار،موريس ميرلو - بانتى،أو البعيد عنه،كامو،ميشيل ليريس، أرماند سالكرو)، على رغم استثنائيته، يُفسر إلى حد كبير، بقدرة الوجودية على استخلاص عواقب تجربة الماضى وإعطاء معنى تاريخى للحاضر.

١- عواقب الحرب

لابدً من أن نُسجل أولاً، بأن انبثاق الوجودية السارترية جدّ مرتبط ب " مزاج " التحرير والتباسا ته. وبالفعل، فإن تلك الفترة هى فترة حريَّة مسترجعة وسط الحماس وهيجان الحياة الذى يُعوض قساوة سنوات الاحتلال. لكن المناخ كان أيضاً مناخ القلق والتشاؤم: ظهور السلاح النووى وإمكانياته فى التدمير الكثيف، انشطار شرق - غرب الذى توطد ومعه مخاطر مجابهة جديدة، الجهد الضخم الضرورى لإعادة بناء أوروبا ...، جميع هذه العناصر خففت من أفراح التحرير وفورة ابتهاجاته. فى هذا السياق، فإن الفلسفة السارترية التى اشتهرت منذ ١٩٤٢ من خلال **الوجود والعدم** ثم انتشرت بعد الحرب عبر المسرح الوجودى، بَدَتْ وكأنها تلتقى بالضبط مناخ اللحظة المناسب لها. والربط الذى يتمُّ بين الوجودية وحياة حىّ سان جيرمان الاحتفالية، على رغم ما فيه من مبالغة، يبرز من ناحية أخرى تلك الظاهرة المتصلة بالتجاوب الحميم بين الفلسفة الوجودية والحالة الذهنية لتلك الفترة. بالنسبة لسارتر، الحرية البشرية مطلقة وغير قابلة للاستلاب: فمهما بدا الأفق مسدوداً، ومهما ضاقت هوامش مناورة الفرد، فإن هذا الأخير يمتلك دائماً مَلَكة طرح اختيار حرّ، وقَبول أو رفض الوضعية التى أعطيت له. وداخل فرنسا التى كانت خارجةً من أربع سنوات من الاحتلال والنظام السلطوىّ، فإن تلك الطريقة فى التأكيد بصوتٍ مرتفع على أن الحرية

البشرية غير قابلة للاستلاب كيفما كانت الإرغامات الرّازحة فوقها، قد استطاعت أن " تتحدث " إلى جمهور واسع، فضلاً عن أن تلك الحرية الحاضرة باستمرار، عند سارتر، تستتبع من لدن الفرد مسؤولية متعاظمة: من واجب كل واحد أن يتحمل الحرية التى أُعطيت له، ولا أحد يستطيع، إذن، أن يتجنب ضرورة الاختيار، وهو ما يستثير القلق وانشغال البال. حرية، مسؤولية، قلق، هذه الأبعاد الثلاثة المترابطة بوثاقة فى الفكر السارترى، كانت تتوافق تماماً مع التجربة المعيش للحرب وللاحتلال. وفعلاً، استطاع سارتر بسرعة أن يصبح وجهاً مستهوياً للجماهير، ورائداً للفكر عند الجيل ما بعد الحرب العالمية الثانية: ولاشك أن التأثير الأخلاقى للخطاب الوجودى قد سبق وسهّل بطريقة مّا، قبول مذهب الالتزام الأدبى فى معناه الخاص.

ذلك أن سارتر لم يبتدع الالتزام بالتأكيد، لكنه يظل الوحيد الذى جسر على أن يرفعه إلى صف مقتضى أدبى مطلق، وأن يُرغم الكُتاب الآخرين على الخضوع إليه بكامله. وهذا " الإرهاب " للالتزام الذى سيظل سارتر عند الكثيرين مجسداً له، يعود فى معظمه، إلى جذرية المواقف الثقافية والأدبية الناجمة عن الحرب والاحتلال. فى مناخ تحرير فرنسا من الاحتلال، يظهر بالفعل أن المواقف حُسمت بوضوح وأنه بين المقاومة والتعاون مع العدو، لم يحدد التاريخ فقط اختياره، بل أكد كذلك أن لا حياد ممكن. وسيكتب سارتر فى الجزء الثانى من كتابه **مواقف** :

"إننا إذن، جانسينستيون لأن الفترة صنعتنا هكذا ". وهى طريقته لِيبيِّن أن صلابة مواقفه وإرادته في التَّمييز بوضوح بين الخير وَ الشر عن طريق رفض كل نسبية هى عواقب ناتجة عن المجابهة الإيديولوجية الكبيرة: للحرب العالمية الثانية.

فى الأدب نفسه، وخلال مدة قصيرة نسبياً، اكتسى السياسى أهمية حاسمة. فمنذ ديسمبر ١٩٤١ . أنشأ جان بولهان والشيوعى جاك دُوكور اللجنة الوطنية للكُتّاب التى أُريد لها أن تكون منظمة للمقاومة الأدبية، ثم بعد زمن قصير، من خلال توسيع الاسْتِقطاب، ستصبح وسيلة لتكوين مجموعة تمثل الأدب غير المتورط فى التعاون مع المحتلّ. ونتيجة لذلك، ستتولى اللجنة الوطنية للكُتاب، بعد التحرير، "تطهير " الكتاب والمثقفين : كان من الأهمية بمكانٍ، فعلاً، أن تضطلع الأوساط الأدبية نفسها بهذا العمل بدلاً من أن تقوم المؤسسات السياسية الجديدة لفرنسا الحرة به، فيفقد الأدب، بذلك، جزءً من استقلاليته. وكان هناك، بطبيعة الحال، حتى داخل اللجنة الوطنية للكُتاب خلافاتٌ غوية فى التّقييم، فَغَادر اللجنة مورياك وبولهان وَ شلومبرغر، لأنهم رفضوا "مُطاردة السَّحرة" التى كان البعض، وخاصة الشيوعيين يتهيأون لخوضها. إلاَّ أنه مع ذلك، وخلال بضعة أشهر، سيغدو السياسى فى قلب الحياة الأدبية. لقد كان سارتر عضواً فى اللجنة الوطنية للكُتاب، لكن يظهر أنه لم يسهم بنشاط فى مناقشاتها، وسيستخلص، مع ذلك،

العواقب المنطقية لذلك المشهد: إنه بنشره لضرورة الالتزام، لم يفعل شيئاً آخر غير إطالة وتمديد التجربة الأدبية للاحتلال والتحرير، فالأدب ليس رفاهاً مجانياً، بل إن له دور حقيقياً تكشفه الظروف الاستثنائية. وكل كاتب مسؤول عن ما يكتب وعليه أن يتحمل تبعته حتى النهاية. والأدب يشارك كليةً السياسي وبدون ذلك فإن التَّفرقة بين الأدب المقاوم وأدب التعاون مع العدوّ، لن يكون لها معنى.

وأخيراً، فإن العنصر الأخير الأساس الذى يُحدد التشخيص الثقافى لما بعد الحرب، هو المُعطى الجديد السياسى العالمى الذى وجدت فرنسا نفسها مُندرجة فيه بِكاملها، منذ ذاك. وسرعان ما بدا انقسام العالم إلى كُتلتيْن متصارعتين، غير قابل للعلاج؛ ومنذ سنة ١٩٤٧ كرَّست الحرب الباردة هذا التعارض العصىٌّ عن الاختزال. وأخذ يبدو، منذ ذاك، أن المثقفين مضطرون إلى أن يختاروا معسكرهم بدون أن يكون أمامهم مَنفذ ممكن، خاصة وأن المذهب السارترى عن ضرورة الاختيار كان يبدو ملائماً لذلك الموقف السياسى والإيديولوجى. وإذا أضفنا أنه فى فرنسا، وباستثناء الديغوليين المستفيدين من نفوذ المقاومة، كان اليمين يبدو مشبوهاً إلى أبعد حدّ، بينما الحزب الشيوعى المكلل بِبطولة ستالينغراد وبمشاركته الفعالة فى المقاومة (فقد تمَّ نسيان التطهيرات الستالينية فى الثلاثينيات والحلف الألمانى - السوفيتى) أصبح، إذن، هو الحزب الأول فى اليسار بفضل نتائج الاقتراع

الانتخابى التى تحاذى ٣٠٪ ، ومن ثم نستطيع أن نقيس إلى أى حدّ ضاق هامش المناورة عند المثقفين.

يبدو، هكذا، أنه لا يمكن، عقب الحرب العالمية الثانية، الالتزام بدون المرور بكيفية أو أخرى، من الحزب الشيوعى. وقد غدتْ صعوبة المثقفين، منذ ذلك، هى أن يُظهروا استقلالهم من غير أن يدخلوا فى مجابهة مع الحزب الشيوعى الفرنسى. ونتج عن ذلك أن الكثيرين من دون أن ينخرطوا فى الحزب، تبنوا موقفاً مبدئياً يرفض كل شكل لمعاداة الشيوعية، وهو ما يعنى وضع حدود قوية تُلجم قُدرتهم النقدية. وهذا الموقف الذى سيجسده بالأخص إمانييل مونيِى ومجموعة مجلة " إسبر "، والذى سيعارضه فى وقتٍ مبكر جداً ألبير كامو (ما أدى إلى تهميشه شيئاً مّا)، يطابق إلى حدّ كبير ما دَرَجتْ تسميته اليوم بِعَمى المثقفين تجاه النظام السوفيتى.

إن سارتر يندرج تماماً ضمن هذا المظهر الثقافى: وموقفه هو بالضرورة مُفارق مادام يقوم على مساندة الاتحاد السوفيتى بطريقة هى، فى آنٍ، غير مشروطة ونقدية. وكل شىء يمر هنا وكأن سارتر حاول أن يتبنى موقفاً للنقد الداخلى (وإذن، البنّاء) تجاه الشيوعية مع بقائه خارج الحزب. وقد حاول سارتر أن يُنظر ذلك الموقف السياسى المتهافت، من خلال لجوئه إلى تعارض المغامر والمناضل فى شخصية أندريه مالرو: وحسب رأيه، فإن على المثقف أن يختار منذ الآن الفعل البنّاء والجماعى

للمناضل، إلاّ أنه يستحسن إدخال قليلٍ من سلبية المغامر إلى إيجابية ذلك الالتزام الكُلىّ، على نحو مّا فعل مالرو. بعبارة ثانية، فإن تراصيةً الالتزام المناضل يجب أن تُخترق بمعايرة دقيقة من الفكر النقدى الموروث عن المغامر. إن هذا الوصف لعلائق المثقف بالحزب الشيوعى قد يبدو اليوم وكأنه مبحث فى الذّمة الثقافية بدون جدوى، فضلاً عن أنه غير قابل للتطبيق (كيف يمكن لمثقف معزول وغير منخرط فى الحزب أن يزعم أنه محاور محظوظ ونقدى أمام الجهاز الشيوعى القوى الذى لم يكن يسمح لا بالانشقاقات ولا بالخلافات؟). مع ذلك، يظل أنه فى تلك الفترة استطاع ذلك الموقف أن يبدو وحده قادراً على أن يضمن للمثقف شكلاً معيناً من الاستقلالية داخل الحقل السياسى. وفى هذه المسألة، كان سارتر بامتياز، مثقف الحرب الباردة. وكما أوضحتّ آنّا بوشيتى " **سارتر** و" **الأزمنة الحديثة** "، (مينوى، 1985)، فقد يبدو موقفه وكأنه الجواب الوحيد الثقافى الممكن آنذاك تجاه هيْمنة الحزب الشيوعى الفرنسى السياسية؛ وهذا حتى لو أنه جواب يحمل بُذور جميع الأخطاء أو الضّلالات التى أصبح مُبتذلاً اليوم فضحها عند أُنتليجنسيا اليسار.

٢- التّركيب السارترى

تعود قدرة سارتر على تجسيد الاتجاهات العميقة وتناقضات ما بعد الحرب إلى حدّ الشطط، إلى عوامل عديدة؛ وأوّلها ولاشك، الاستعداد الاستثنائى الذى سارتر بخصوص مُراكمة الأدوار والوظائف، مُكوناً

بذلك صورة " المثقف الشامل ". ولنفكر فى تجليات ذلك: إنه، فى آنٍ، فيلسوف (أو جامعى)، وكاتب (أو مبدع)، وروائى ومسرحي وكاتب محاولات وناقد. وفضلاً عن ذلك، فهو مدير مجلة ومُجرب لكل الأساليب، مثل الكتابة السينمائية والاستطلاع الصحفي، وإنجاز بعض البرامج الإذاعية... على هذا النحو، نتبين سعة المجال الذى يُغطيه سارتر والنفوذ الذى يتوفَّر له من ذلك: فسلطته وتأثيره يعودان قبل كل شيء إلى قدرته على أن يوجد فى كل مكان فى الوقت نفسه. وينتج عن ذلك، أن سارتر يراكم فى شخصه أدواراً ونفوذاتٍ رمزية مختلفة: فهو يأخذ من أندريه جيد بطريقة ما، وظيفة عميد الفكر، إلا أنه يضيف إليها توجيهاً سياسياً وإيديولوجياً لم لم يكن جيدْ مؤسس المجلة الفرنسية الجديدة NRF يُمثله، بل نجده أكثر عند رومان رولان. فضلاً عن ذلك، فإن وضعه الاعتبارى كفيلسوف كان يضفى عليه هالةً كانت تحيط، قبل الحرب، بشخصيات جد مختلفة مثل برغسون أو ألاَنْ.

من جانب آخر، فإن نجاح سارتر هو، على ما فى ذلك من مفارقة، نتيجة " التأخُّر " الذى كان يعانى منه. فقد وُلد سنة ١٩٠٥ أى أنه فعلاً من نفس جيل مالرو، ونيزان، وشمسون أو بريفوست. لكن على عكسهم كان دخوله الأدبى متأخراً إذْ أنه يعود إلى الأيام الأخيرة لما بين الحربين. فقد ظهرت روايته الأولى، الغثيان فى ١٩٣٨. ولم تترك له الوقت ليشتهر قبل اندلاع الصراع العالمى، علاوة على أن الرواية تعرض

رؤية للعالم تبدو على النقيض من مسعى الالتزام. وهذا الوضع المتأخر، المميّز لتجربة سارتر، سيكتشف لنفسه ميزةً إيجابية عند التحرير: سيُعطيهِ نوعاً من البكارة الأدبية ستتيح له أن يُقدم نفسه على أنه كاتب حديث العهد، متحدر من الحرب ، على غرار كامو أو فيركوس. لكن سارتر هو تماماً عكس كاتب شاب مبتدئ. إنه عمقِياً كاتب تشكلّ بين الحربين العالميتين، ونظرته إلى الأدب تكونت في تلك الفترة من خلال متابعة جدّ مُنتبّهة إلى الرّاهن الأدبي: كان سارتر وسيمون دوبوفوار يقرآن بحماس مجلة NRF وكانت لهما صداقة ببول نيزان – وإذن فقد عرفا جيداً الأوساط الأدبية التي كانت تحيط بالحزب الشيوعي الفرنسي، – وكانا يقرآن مالرو بمزيج دالٍّ من الإعجاب والغيظ.... بعبارة ثانية، استفاد سارتر، عند التحرير، من تجربةٍ معمقة عن الأدب السابق مع إمكانية تقديم نفسه على أنه كاتب جديد، وهو وضع ستقول عنه سيمون دوبوفوار بِحقّ، أنه كان وضعاً يُصالح " الامتيازات المتناقضة للشباب والشيخوخة : [...] أن يعرف كثيراً وأن يقدر تقريباً على كل شيء " (**قوة الأشياء** ، ص. ٢١).

في تلك الشروط، كان سارتر في موقع جيد لاستخلاص دروس ما بين الحربين، ولصوغ طريقة لتركيب مختلف المواقف التي عبرت عن نفسها ساعتئذٍ. على أن الانعطاف نحو الالتزام ظهر عنده منذ أواخر سنوات الثلاثينات: ففي ١٩٣٩ . تقترح قصته **طفولة قائد** ، رؤية ساخرة

عن المسار الثقافى لشابّ منخرط فى " العمل الفرنسى . وخلال نفس السنة، علّق سارتر بتطويل على جون دُوسْ باسوس الذى كان حينئذ أكثر الروائيين الأمريكيين التزاماً. ومنذ بداية التعبئة للحرب، استفاد من أوقات فراغ " الحرب العجيبة " ليُعيد صياغة فكرة الفلسفى حول مفهومى الحرية والتاريخية، وليشرع فى كتابة حلقات روائية بعنوان **طُرق الحرية**. وأخيراً، وهو فى المعتقل، بدأ لأول مرة يجرب الكتابة للمسرح، قبل أن يحاول، بعد عودته إلى فرنسا، إنشاء مجموعة للمقاومة تحمل اسم (" اشتراكية وحرية ").

وإذن، فقد خرج سارتر من الحرب مُزوداً بكل الأسلحة، ممتلكاً فكراً فلسفياً مُتبلوراً ومُتوفراً على مذهب أدبى. وفضلاً عن ذلك، سيجد سهولة فى فرض مذهبه لأنه استفاد من الفراغ النّسبىّ الذى كان يطبع الأدب عند التحرير. وفعلاً، فإن اليمين الأدبى سحقته الحرب وتلوَّث بتعاونه مع العدو أو بعبادته للمارشال (بيتانْ). وَحْدَه فرانَسْوَا مُورياك شكل استثناء وأصبح آنذاك الوجه الأخلاقى العالى (والساخر) داخل يمين سيكون عليه أن ينتظر الخمسينات من القرن XX، عند ظهور مجلة **المائدة المستديرة**، والكُتاب الفرسان (روجى نيمْيِى، جاك لوران، أنطوان بلوندان، ميشيل ديون) حتى يستطيع أن يتجرأ من جديد على تأكيد نفسه بوصفه يمينياً، ومع ذلك، فإن خطابه سيقوم أساساً على إعادة الاعتبار الإستتيقى والأدبى لكُتّاب اليمين. من جهة ثانية، سرَّعت

الحرب سيرورة تجديد العاملين فى الحقل الأدبى: فمع توقيف نشر مجلة NRF التى ورَّطها دريو فى التعاون مع المحتلّ، أخذ جيل أندريه جيدْ كلّه يغادر المراكز الأمامية بنفس خطوات رحيل السريالية.

وأخيراً، فإن وحدة الأدب المقاوم تكسَّرت بسرعة بعد التحرير: ففى سنة ١٩٥٢ استعاد الشيوعيون سيطرتهم على اللجنة الوطنية للكُتّاب وعلى مجلة **الآداب الفرنسية**، ساعين بذلك إلى احتكار إرث المقاومة الأدبية. وكانت هذه الأخيرة في الأساس شعرية: أراغون، إيلوار، بونْج، شار، بيير إمانييل، غليليفيك وآخرون كلهم تألَّقوا فى تلك المقاومة معارضين بقوة القناعة السارترية التى تقول بأن الالتزام الشعرى مستحيل. لكن يجب أن نشير أيضاً إلى أن الشروط التى أتاحتْ ذلك الازدهار الكبير لشعر المقاومة (والذى أفضل شاهد عليه هو مغامرة مجلة **رسائل** **Messages** ستختفى مع مجيء التحرير: فقد كانت قوة وعظمة تلك الغنائية الشعرية وَثيقتى الارتباط بالاحتلال وبفعل الحرية الأسمى الذى كان ...يمثله مجرد فعل الكتابة والنشر سريّاً. لقد صار الأدب والشعر، بكيفية خاصة هنا، خطراً كبيراً يتعرض إليه الكاتب بكليته. وفى فترةٍ كانت الحرية فيها نادرة إلى هذا الحدّ، نفهم بسهولة أن يكون الاحتفال الشعرى بقيم المقاومة هو طريقة لإنجاز الفعل الأدبى بكيفية شاملة. بعد التحرير، فى المقابل، فقد هذا المسعى الاندفاعة التى كانت تسنده وأخذ يتدهور عند البعض تدهوراً له دلالته (عند أراغون

وإيلوار من بين آخرين) ليصبح مجرد شعر دعائى لتمجيد ستالين أو الشيوعية.

فى سنة ١٩٤٥ إذن، وجد سارتر المجال حراً ليفرض وجهات نظره. وقد فعل ذلك بالأخص عن طريق إنشاء مجلة **الأزمنة الحديثة** التى كانت تطمح، بدون الوصول إلى ذلك، إلى أن تأخذ مكان **المجلة الجديدة الفرنسية**. فى الواقع، فإن الأزمنة الحديثة التى كان يتعاون معها لفترة معينة كامو، وبولهان وآرون قبل أن تلتف المجموعة حول سارتر وبوفوار وميرلوبونتى، إنما كانت مجلة أقرب إلى ما كانت عليه مجلة **أوروبا** قبل الحرب: مجلة أدبية تفسح ، وستفسح مكاناً مُهماً أكثر فأكثر للنقاش الثقافى وللمسائل السياسية. يبقى أن العدد الأول من الأزمنة الحديثة يتصدره " تقديم " يعلن فيه سارتر بوضوح أن الأوان، منذ ألان، هو لأدبٍ يهتم بشغفٍ كبير بالزمن الحاضر، ويحرص على اتخاذ موقف داخل الجدل السياسى. بِتعبير آخر، فإن شعار الأدب حينئذٍ، ولعدة سنوات، هو الالتزام الكامل.

٣- أدب يصعب العثور عليه؟

إن المصادرة على ضرورة الالتزام تُشكل إشارة حاسمة فى سياق ما بعد الحرب، غير أن ذلك لا يَسْتَبِق، فى النهاية، الحكم على الشكل والوسائل الأدبية التى تتم تعبئتها لبلوغ ذلك. علينا، إذن، أن

نؤكد أن الهيمنة السارترية كانت قبل كل شيء هيمنة **خطاب حول الأدب** - خطاب لا يجب التقليل من أهميته وتأثيره- أكثر من كَوْنها هيمنة **إستتيقا أدبية**، بالمعنى الذى تفرض فيه، مع الالتزام، سلسلة من الضرورات الأسلوبية والشكلية الإكراهية نفسها. هكذا ظهر، فى الوقت الذى نشر فيه سارتر **طرق الحرية** التى تستلهم بوضوح من الروايات المتأنية الأمريكية، وفى الوقت أيضاً الذى أنتج خلاله مسرحاً لم تكن طريقة صنعه مختلفة كثيراً عن طريقة مسرحيات جان جيرودو قَبْل الحرب،، ظهر مؤلفون مسرحيون أمثال بونسكو، بيكيتْ، جونيه، ساروت، دى فورى أو سيمون، شرعوا فى تجديد الأشكال الروائية أو المسرحية تجديداً مستقلاً تماماً عن النظرية السارترية وضرورة الالتزام.

يعنى هذا، أن بإمكان المرء أن يتساءل عن علم جمال الالتزام (إستتيقا) كما مارسه سارتر فى الواقع. من هذا المنظور يتوجب صوْغ بعض الملاحظات العامة. أولاً، يجب التشديد على أن تنوّع الأجناس التى مارسها سارتر تعدِّد بالضرورة إستتيقاه الالتزامية؛ وبالتالى سنلاحظ أن " مَوَاضِع " الالتزام السارترى ليست بالضرورة حيث نظنّ العثور عليها **قبلياً**. هكذا بدا أن الرواية هى الجنس التعبيرى الذى يُؤثره الكاتب: بها دخل إلى الأدب، وكل كتاباته النقدية الأولى (المنشورة فى كتاب مواقف I (تتمحور حول البحث عن علم جمال روائى جديد - كذلك، تعرض مواقف II، الخطوط العريضة لبرنامج روائى خاص بالالتزام -

بَيْدَ أنه يجب التنبيه إلى أن الالتزام السارترى لم يتجلَّ فى حقل الرواية بتألق كبير: فَحلقَة **طرق الحرية** التى ظهرت بعد الحرب ويفترض أن تحقق الطموح السارترى للوصول إلى روائى ملتزم، قد بقيت غير تامة للأسباب التي سنثيرها فيما بعد. بالمقابل، كان المسرح بلا شك، الموقع الذى تسرب منه التزامه بشكل أوسع، فى حين لا شيء كان يُنذر المؤلف ليكون حاضراً، إلى ذلك الحدّ، فى المشهد المسرحى. على أية حالة، إذا كان ثمة جنس تعبيرى حرص سارتر على ترميمه أدبياً وتجديده جمالياً، فهو جنس البحث الذى يعرف أنه مع ذلك، لا يزال اليوم ضمن الأجناس الأدبية المقبولة.

يَحْسُن أن نضيف إلى هذه الاعتبارات اعتباراً آخر، يتعلق بروح المشروع السارترى نفسه. فمن خلال إنجازه للحصيلة الأدبيـة لِمَا بين الحربين (ما الأدب؟) وتقويمه لمختلف أنماط الالتزام الأدبى الحاضرة فى تلك الحقبة، حدد سارتر طموحه جيداً: كان الأمر بالنسبة إليه، يتعلق بخلق أدب يمتلك اليقين السياسى (يمكن القول الدغمائية) لأدب نضالى (أو شيوعى)، ويكون فى الآن نفسه أدب " الظروف العظيمة " أو أدب " الحالات القُصْوَى " الذى رسم ملامح مالرو. بعبارة أخرى، كانت تحذو سارتر رغبة ضَمِّ يقينية خطاب سياسى أو إيديولوجى ملفوظٍ بوضوح، إلى الضديّة الخاصة بالأدب، أى قدرته على تشغيل مُضْمَرِ الخطابات وتشغيل غير المنطوق فيها لإبراز التعارض الكامن فى جوهر

التصوُّرات المَأْسَسَة، وباختصار، انتهاك إيجابية الكلام ذى الطابع الاجتماعى.

فى هذه المسألة، خضع المشروع السارترى لتوتر بالغ مادام أنه قصد إلى الجمع بين مصادرتين هما فى النهاية متعارضتان. فما يجنيه الخطاب السياسى على صعيد التأكيد، يكون تقريباً هو ما يُضيّعه الأدب، وبالعكس فإن ما يربحه الأدب على صعيد النقد المرهف، هو ما تُضيِّعه إيجابية الحديث السياسى.

لقد لاحظ العديد من النقاد هذا البُعد الإشكالى لالتزام سارتر الأدبى:فقد أوضح دنيس هُولْيِى فى كتابه **سياسة النثر** (١٩٨٢)، إحراج مشروع مماثل. ومن منظور مقلوب، شدّد جان فْرانسوا لويت (**إهمالات سارتر**، 1995 على البُعد الأدبى للالتزام السارترى، كاشفاً عن ضدّية نقدية توجد فى أحسن نُصوصه وتشكل على نحوٍ مّا، "حقيقة الالتزام السارترى. وسواء فى هذه الحالة أو تلك، فإن حدود الالتزام تكشف عن نفسها .

هناك مثال مزدوج سيسمح بتعيين تلك الحدود بإيجاز. لقد نشر سارتر سنة ١٩٣٩ . **طفولة قائد** وهى قصة سبقت الإشارة إليها وتحكى مسار بورجوازىّ شابّ يبحث عن نفسه التى سيعثر عليها بالانضمام إلى صفوف بائعى الصحف الملكية. من خلال تحليلها لهذه القصة،

وضّحت سوزان سليمان فى كتابها عن **رواية الأطروحة** (١٩٣٨) أن الأمر يتعلق بپَارودْيا تُحاكى رواية الأطروحة: فالقدر النموذجي والإيجابى للبطل انقلب إلى سخرية واستهزاء من خلال استعراض مُبالغ، إرادياً، لسِنَنِ ومواضعات مَحكيِّ الأطروحة. وفى هذا المثال يُعد سارتر تاماً، مادامت أسس جنسٍ أدبى متحكم وقَسْرى قد قُوِّضت كليةً مثلما افتضح نمط إيديولوجى معين على نحوٍ ساخر. لكن علينا أن نُسجل أن الالتزام، هنا، سلبى أو حرج، وأن موقف المؤلف يظل مضمراً بشكل من الأشكال. وما إنْ يتعلق الأمر بفضح أطروحة على نحوٍ مؤكد حتى تتجلى الصعوبات: هكذا اختارت **طرق الحرية** أن تكون مجموعة أخبار روائية عن الثلاثينات التى أراد سارتر من خلالها عرض الاختيارات التى مُنحت لجيله. هناك شخصية ماثيو دولارى الذى يبدو وكأنه يضطلع فى الرواية بدور نائبٍ عن المؤلف، فيصبح مساره الفكرى رمزياً يبيِّن أشكال التردد والمقاومة الكامنة فى التزام شخص يدرك أهميته بوضوح أكثر. فى آخر جزء نُشر من هذه السلسلة وهو **الموت فى الروح**، نجد أن إطاره هو هزيمة ١٩٤٠ وفيه يرفض ماثيو الاستسلام للألمان متبنِّياً بذلك بُطولية انتحارية تُذكرنا بشخصيات مالرو. ومع ذلك نعرف أن البطل فى تتمَّة السلسلة سيُعاود الظهور. غير أن تلك التَّتمة لم تَرَ النور تاركة بذلك المجموعة الروائية ناقصةً. لاشك أن أسباب التخلى عن إتمام حلقات الرواية متعدِّدة، لكن واحداً منها ظاهر للعيان: فَلَوْ أن ماثيو عاش، فإن

تتمّة مجراه كانت ستجعله، في نهاية الأمر، يقرر تبنّي الاختيارات المسؤولة التي تَفَادَاهَا إلى ذلك الحين، ويكون عليه أن يتحملها منذ ذاك. ضِمْن إيجابية اليقينيّات المكتَسبة: لكن، أي أهمية روائية يمكن أن يقدمها بطل تخلص من شكوكه وتيقن من اعتقاداته الراسخة؟ هذا فضلاً عن أن مجموع سلسلة النصوص كانت ستأخذ طابع رواية أطروحة خالصة (تحكي عن التعلُّم الإيجابي لماثيو) مُطابقة بذلك النموذج البارّيسي نسبة إلى موريس Barrés الذي تمَّ نقْضه سابقاً؟

هذا المثال التبسيطي بشكل إرادي، يوضح جيداً المقاومة التي يقابل بها تصور أدبي معين الالتزام الذي فُهم في اتجاه الإثبات اليقيني للاختيارات والقيم. تَرتَّب عن هذا، أن الأدب الملتزم، لدى سارتر، لا يمكن العثور عليه على نحوٍ مّا، وأنه لم يُنتج في كل الأحوال رائعةً أدبية، على غرار ما استطاعت تمثيله وفي سياقاتها الخاصة، أعمال مثل **العقوبات** لهيجو، أو **الشرط الإنساني** لمالرو. من هنا أيضاً موقف سارتر المتناقض أحياناً إزاء الأدب، الذي حاول باستمرار التخلُّص منه، بوصفه أداة غير عملية على صعيد الالتزام، أو- والنتيجة واحدة - انتهى إلى تأكيد أن كل تناول للكلام هو أدب، انطلاقاً من الرواية إلى المحاولة السياسية، ومن رواية **الغثيان** إلى مقالات النقد المجمعة في **مواقف**.

مع ذلك، هناك موقع يبدو أنَّه بإمكان الالتزام والأدب أن يتصالحا فيه، ضمن المشروع السارتري. يتعلق الأمر بالكتابة (الأوتُو) بيوغرافية

التى ارتادها المؤلف بموازاةٍ مع الالتزام. وفى الواقع، لقد حاول سارتر منذ **الوجود والعدم**، تطوير مشروع " بيوغرافيا وجودية " تتقصَّد أن تكون مُنشأةً لمعرفة الشخصية البشرية فى وجوهها المتعددة، مع إرجاعها إلى وَحْدةِ "مشروع أصلى " ، أى إلى دوام نفس العلاقة مع العالم. إن المحاولات السارترية البيوغرافية التى كرَّسها للكُتاب والشعراء (بودلير، مالارميه، جونيه، فلوبير) وحَّدت مختلف مظاهر شخصية سارتر مادام الأمر يتعلق بمحاولة معرفةٍ فلسفية، وعمل أدبى أيضاً، بالمعنى الذى يجب فيه أن نختلف كتابةً ونتساءل عن فهم الموهبة الأدبية فى الآن نفسه؛ أى أن نفهم أخيراً أى التزام يختفى وراء اختيار أن يصير الإنسان كاتباً. هنا تُعَدُّ البيوغرافيا الوجودية ربَّما، هى شكل الالتزام السارترى الأكثر تواضعاً وطموحاً: الأكثر تواضعاً لأنها تقف عند حدود فهم شخص مُفرد؛ والأكثر طموحاً لأنه من خلال هذه المعرفة المعمقة ذات الفَرادة الاستثنائية، يحاول سارتر الوصول أساساً إلى شكل كونيةٍ مّا، وذلك بتَعيين كيف صاغت الحقبة والمجتمع والعالم فى عموميته، الفرد وما الإمكانيات التى يتوفّر عليها هذا الأخير لتحديد نفسه بحريةٍ إزاءهم. من هذا المنظور، يلعب السؤال البيوغرافى الحاضر بقوة فى كتابات سارتر منذ تحرير فرنسا، دور العنصر المنظِّم لالتزامه: إنه فى الآن نفسه تساؤل عمّا يؤسس كل التزام، ومُجاوَزة له عبر معرفة تطابق الإنسان مع الغير.

٤- مُناهضَات سارتر

لا ينبغى لهيْمنة الخطاب السارترى على الأدب فى أعقاب الحرب العالمية أن تحجب مناهضات العاملين فى الحقل الأدبى لمفهوم الالتزام الذى هو على قدر كبير من الجذرية والقَسرية. ومن دون أن نستحضر سَوْرَةَ الغضب الإعلامى لليمين أو مَسبَّات الشيوعيين، يمكن أن نلاحظ بُروز مواقف هنا وهناك، تارةً ترفض وطوراً تعدّل المفهوم السارترى للالتزام باسم الأدب نفسه.

من بين الذين عارضوا سيطرة نظرية سارتر الأدبية، نجد بخاصةٍ جان بولان. إنه، وهو المتكتم والمتنفذ، ظل وفياً لمواقفه لما قبل الحرب: فالأدب عنده، هو وسيظل نشاطاً فريداً لا يمكن الحكم عليه تَبَعاً لمعايير سياسية وإيديولوجية. فى هذا الموضوع، تعود سلطة بولان إلى كونه واحداً من الأسماء الهامة فى مجال المقاومة الفكرية، ومن ثم لا يمكن اتهامه بأية خلفية (خصوصاً وأنه ساهم فى تأسيس مجلة الآداب الفرنسية وَ اللجنة الوطنية للكُتاب). بمعارضته أولاً للطريقة التى قادت بها ل. و. ك تصفية الكُتاب (وقد بقيت **رسالة إلى إلى مدراء المقاومة** التى كتبها ذائعة الصّيت)، ساهم فى خلق **الأزمنة الحديثة** قبل أن يبتعد عن سارتر وجماعته ليحاول إعادة إنشاء الشبكة الأدبية التى كانت تمثل NRF (**المجلة الفرنسية الجديدة**) قبل الحرب: وقد تكفَّلتْ **دفاتر لاَبْلياد** بشَغل هذا المنصب قبل أن تعاود المجلة الفرنسية الجديدة الظهور سنة

١٩٥٢كذلك ابتعد إيتيامبل، صديق ومريد بولان، عن مجلة الأزمنة الحديثة، بناءً على رفض مماثل لرؤية القيمة الأدبية خاضعة لاعتبارات إيديولوجية وسياسية. وخلال هذه الفترة، وقَّع إيتيامبل العديد من المقالات الجدالية المستفزَّة فى أغلبها، حيث كان يهاجم سارتر بِوجه خاص. وستعرف هذه القطيعة بين الرجلَيْن أَوْجَهَا سنة ١٩٥٣ . عندما كتبِ إيتيامبل فى المجلة الفرنسية الجديدة **الجديدة**:

" ولكى لا أخفى شيئاً أقول بأننى أفضل الأحرار القذرين والقذرين الصرحاء والنازيين - النازيين (أمثال لوسيان روباتيل) على الستالنيين النازيين (أمثال كلود روْا). (انظر إيتّامبل، **1955**).

وعلى نحوٍ أكثر رهافة إلاَّ أنه أفضى إلى قطيعة مدوّية أكثر، تميَّز موقف ألبير كامو تدريجاً عن موقف جماعة الأزمنة الحديثة. كان التقارب بين سارتر وَ كامو قوياً إلى درجة إمكان الخلط بينهما داخل تيار فلسفى وأدبى واحد: فكلاهما أسسا التزامهما على تجربة الحرب والاحتلال ، والتأثيرات التى تعرَّضا لها، بصفة عامة، هى نفسها، وهما معاً يوظفان الأدب فى الممارسة المتأنية للرواية والمحاولة الفلسفية - الأدبية ، والمسرح والتعليقات (مواقف سارتر تقابلها راهنيات كامو). وكان هذا الأخير آنئذٍ يمثل فكراً أقل نسقية وتنظيراً مقارنة مع سارتر، وأكثر انفتاحاً بالأحرى على الأبعاد العاطفية والانفعالية للالتزام. باختصار، كان كامو يتصرف فى السياسة كأخلاقى يشغله فى المقام الأول، الدفاع

عن رؤية إنْسيَّة للإنسان، وهى رؤية لم يكن بكره وخصمه يوافق عليها إلاَّ بِطَرف اللسان (لنتذكر **الوجودية فلسفة إنسية**، وهى محاضرة ألقاها سارتر سنة ١٩٤٥ . ثم أنكرها فيما بعد).

يعود التباين الكبير بين الكاتبين إذن، إلى مواقفهما الخاصة تجاه الكليانية الستالينية التى لم يتردَّد كامو فى تفضيل نظام ديمقراطى غير تام بالتأكيد إلاَّ أنه يضمن على الأقل الحريات الأكثر بساطة. من هنا اقترب أكثر من الكُتاب الذين جهدوا فى توضيح انحرافات النظام السوفيتى: تشهد على ذلك صداقته مع آرثر كوستلر الذى يتناول كتابه **الصفر واللانهاية** (١٩٤٠) محاكمات موسكو، والذى كان يتمتع حينها بشهرة واسعة. مع كوستلر، بدأت فى الواقع سلالة أدبية هامَّة فى التاريخ الإيديولوجى لما بين الحربين، وهى سلالة الروايات والشهادات التى تفضح الكليانية السوفياتية والتى كان أبرز كُتابها ألكسندر سولجنيتسين. كان كامو مثل هؤلاء وغيرهم كأندريه جيد فى الثلاثينات، مُتنبِّهاً إلى الإشارات التى يبعثها المنشقُّون الشيوعيون.فى مجال الأدبى، ينفصل كامو أيضاً عن سارتر بتصوُّر أقل جذرية حول الالتزام، حتى وإن كان قد استطاع بِعمله الصحفى فى **المعركة** (أكبر جريدة مُقاومة) أن يُحقق نمطاً من الالتزام الأدبى كان سارتر يصبو إليه دون أن يتمكن من بلوغه. تكفى مع ذلك قراءة **خطاب السويد** (١٩٦٥) الذى ألقاه كامو عند تسلم جائزة نوبل (١٩٥٧) لقياس مدى اقتران مفهوم

الالتزام الأدبى، فى خطوطه العامة، بمفهوم سارتر: نفس الإرادة فى أن يصبح الأدب مجرد لعبة شكلية " كذبٌ مُتْرَف "، وطائش، ونفس " المثل الأعلى لتواصلٍ كونى "، ونفس التحليل التاريخى للتطورّ الأدبى...الخ.

لقد كان كامو، أكثر من سارتر، مُدركاً لحدود الالتزام الأدبى وتناقضاته إذ كان يفهمه أساساً من خلال مصطلح الواقعية، أى العلاقة بين الفن والواقع. بالنسبة إليه، "الفن ليس رفضاً كُلياً ولا خضوعاً كلياً لما هو كائن ": منذ ذلك الوقت " يجد الفنان نفسه دائماً فى هذا الالتباس، عاجزاً عن دحض الواقع بينما يظل منذوراً لِرفضه بسبب ما هو أبدياً غير تامٍ فيه " (**خطاب السويد**). يُطالعنا هنا، مجدداً التعارض بين الإيجابية والسلبية الذى أثَرناه سابقاً أثناء الحديث عن سارتر مُصاغاً بكيفية مختلفة: من المهم أن نلاحظ أن كامو يلح على الالتباس الذى يميز الأثر الأدبى فى علاقته مع العالم، أىْ على عدم اختزاليته إلى هذا الموقف الإيديولوجى أو ذاك؛ وهذه طريقة لحماية خصوصية ما هو أدبى، وبالمقابل، رفض أنصار الواقعية الاشتراكية الذين "يُضحون بالفن لغايةٍ بعيدة عن الفن " (م . س). هكذا نُعاين حدود الالتزام الأدبى عند كامو: فعلى رغم " حُسن إرادته "، فإنه لا يستطيع أن يُقرر وَضْعَ الأدب نفسه أو الفن مَوْضع تساؤل، بحيث يبقى فعل الكتابة، حتى الملتزم منها، غير متعدٍّ فى عمقه، لأن غايته لا توجد إلاَّ فيه. ولا يمكن للأثر الفنى أن يُزحزح الأوعاء ويدفع إلى التمرد ويعترض

العالم، إلاَّ فى مرحلة لاحقة، بفضل القوة التى يوليها الإنسان للفن. يحفظ، إذن، هذا الموقف صورة تقديسية للأدب والكاتب، ويستمر فى القول بأن الأدب لا يفعل إلاَّ نتيجةً للاعتقاد الذى نضمنه إياه، وهو موقف مثالى ما انفكَّ سارتر يفضحه فى مواقف II

علينا أن نُخصص هنا، مكاناً لجورج باطاى الذى ظهر عقب ما بعد الحرب، كواحدٍ من أولائك الذين صاغوا الجواب المعارض لنظرية الالتزام السارترية بجذرية أكبر وتفصيل أوسع. زمن سريالى خلاله بلور باطاى منذ ما بين الحربيْن فكرة مركبة وباطنية من بعض الوجوه، كانت تنزع قصداً إلى انتهاك الحدود بين الأدب والفلسفة والعلوم الإنسانية، وتتأسس من بين ما تتأسس عليه، على ثابت هو " تجربة الحدود " أى على إرادة عدم التفكير فى القضايا إلاَّ انطلاقاً من الموقع الذى تخفِق المعرفة الكلاسيكية والعقلانية فى إدراك تلك القضايا. خلال الثلاثينات، أسس مع الطلائعية الثقافية الذى تمَّ فيه القيام بتأملٍ جدّ عميق حول معنى المقدس فى المجتمع المعاصر، وبخاصة حول رهاناته السياسية (انظر هوليى ١٩٩٥). بعد الحرب، أنشا باطاى مجلة **نقد** التى ستغدو المجلة الأساسية القادرة على معارضة الهيمنة الفكرية ل **الأزمنة الحديثة**. مستثمراً أبحاثه وتأملاته لمرحلة ما قبل الحرب، استمر باطاىْ (خاصة فى كتابه **الأدب والشرّ**، 1957فى تمحيص وتدقيق مفهوم للأدب سيبدو معارضاً تماماً لمفهوم سارتر.

من دون أن نستحضر باستقصاءٍ فكر باطاى المركب ذا التأثير شبه السرى والذى كان كبيراً طوال نصف القرن الأخير المنصرم، نريد أن نُلح على مظهرين اثنين يَهمَّاننا فى المقام الأول. أحدهما، أن باطاى عارض بجرأة سارتر فى كون الأدب بالنسبة إليه هو أساساً نوع من السلبية عديمة الجدوى "، أى أنه نشاط مجرد من أى شكل منفعى، وتَبْذير خالص وتدمير مجانى وغير مسؤول للعالم. وهذا هو ما يجعل الأدب بالضرورة ذا شكل التزامى لأنه يقاوم جذرياً منطق عالمٍ يُهَيْمن المنفَعىّ فيه، وتأتى مقاومته عبر حركة من السلبية لا حدّ لها. من ناحية ثانية، يَدْحَض باطاى، وهو بذلك يعلن عما سيأتى، المفهوم الأداتى الذى يُعطيه سارتر للغة. فما يؤسس اللغة، بالنسبة إليه، هو الجزء المتعذر تبليغه والكامن فيها، وما يضمن بشكلٍ متناقض التبادل بين الشركاء فى التواصل هو بالضبط تجربة ما لا يقال التى تُفرق بينهم نهائياً. إن المصادرة تؤول ببداهةٍ إلى معارضة مفهوم الالتزام السارترى نفسه: أى ذلك التصور القائم على الاعتقاد العميق فى أن الأدب هو قبل كل شىء، تبادل وتواصل عبر إيجابية لغةٍ - أداة.

نَتبيَّن إذن، أن المذهب السارترى يُشكل نوعاً من التّوازن. لكن هذا التوازن يبدو هشاً بدوره إذ من خلاله تظهر بِجلاءٍ الإجراءات المؤسِّسَة لمسعى الالتزام. يعود ذلك، فى آنٍ، إلى الجذرية النظرية التى اعتمدها سارتر والتى تدفع التفكير إلى عواقبه الأخيرة؛ كما يعود ردود

الفعل التى أثارتْها هيمنة الخطاب السارترى: تدريجياً سينمو تفكير بيلور، من خلال سَبْرِ تناقضات الالتزام السارترى، رؤية أخرى للأدب والالتزام.

الفصل الرابع عشر
انحسار الالتزام

بعد عشر سنوات من هيْمنة الخطاب السارترى على الأدب، لُوحظ فى منتصف الخمسينات من القرن الماضى، وبوضوحٍ أكثر عند بداية الستينات، انْحسارٌ واضح للالتزام الأدبى. وليس مردّ ذلك إلى كونْ التعبئة الإيديولوجية للمثقفين والكُتاب قد فات أوانها - لأنها على العكس تعاظمت وتعممت - ، وإنما يعود ذلك إلى أن الرغبة فى إظهارها داخل المؤلَّفات قد تَناقصتْ، وكأنْ الأدب انشغل آنئذٍ باسترجاع تفرده تجاه الاكتساح السياسى الذى طبع الفترة السارترية. ولاشك أنَّ شَطَط جذرية ووثوقية مذهب سارتر، قد استثارت إعادة توجيه الإمكانات الأدبية، إلاَّ أنه يجب القول، بالأخص، بأن تلك الجذرية والوثوقية لم يعد لهما مُبرر ولا بُروز، كما كان الأمر عند نهاية الحرب العالمية الثانية.

وبالفعل، فعند مفصل الخمسينات والستينات من القرن XX، انتشر الاحتراس تجاه الشيوعية السوفيتية بين المثقفين وأثار موجة من

اللاَّ تعاطف معها: تكاثرت الشهادات عن طبيعة النظام الحقيقية، وشجع عليها تقرير خروتشوف عن جرائم ستالين الذى نشرته صحيفة لومُوند سنة ١٩٥٦. فضلاً عن ذلك، فإن التدخل السوفيتى سنة ١٩٥٦ فى هنغاريا وبناء جدار برلين سنة ١٩٦١ قد أَظهر أن قضايا جديدة، وإذن " أَماكن " التزامٍ جديدة قد تخايلتْ للمثقفين: تصفية الاستعمار فى أفريقيا، حرب الجزائر، اشتراكية تيتو في يوغوسلافيا، الثورة الكوبية، العالمثالثيّة وعمّا قريب الثورة الثقافية فى الصين، كل ذلك يبدو بمثابة إمكانات سياسية يمكن أن يستثمر فيها إيمان وحماس ثوريان منيَا بالخيبة من لدن الكليانية السوفياتية. وهذا يعنى أيضاً أن هيمنة الشيوعية السوفيتية الإيديولوجية والسياسية، على رغم رسوخها عقب الحرب، قد تصدَّعت وتركت المجال لنماذج بديلة، ما أدى إلى توسيع إمكانات الاختيارات المتوفرة أمام مثقفى اليسار: يمكن منذ ذاك انتقاد الاتحاد السوفيتى بدون أن يبدو المنتقد ناكراً لالتزامه الثورى. مع ذلك الانفتاح للإمكانات السياسية، بدأ يتلاشى السبب المبرِّر بعد فترة طويلة من " الكمُون "، تَبدَّى وكأنه حل لتعويض الوجودية السارترية ومفهومها عن الالتزام. إن البنيوية تُصادر على أن كل ظاهرة لا يمكن معرفتها مُنعزلة بل يجب ربطها بالنسق الذى تندرج فيه وتتعلق به، أى أنه لا يمكن معرفتها إلاَّ من خلال علائق التضامن التى تُقيمها مع عناصر النسق الأخرى. وهذه الأولية المعطاة للبنية، ينتج عنها جزئياً إجلاء

وإفراغ مسألة الذات الفاعلة Le Sujet، وكذلك التاريخ (مادام كل نسق لا يُدرك إلاَّ بالتَّزامن): انطلاقاً من هذا الطرح، فإن أساسيْن من الالتزام السارترى – الأهمية المعطاة للفرد المتفرد وإمكانيته فى أن يحددَ نفسه بِحرية، وكذلك اندراجه ضِمْن فترة معينة تفرض بعض الواجبات – يجدان أنفسهما بطريقة مّا، مُبعديْن من لدن البنيوية. فضلاً عن ذلك، فموضوعة البنية نفسها وأهمية الألسنية فى تطوير هذا الفكر، يُحددان العودة إلى اهتمامات شكلية، بل إلى شكلانية أدبية وهو ما يتعارض أيضاً مع الالتزام كما كان سارتر يفهمه.

أخيراً وبالأخص، ظهرت اتجاهات أدبية جديدة وضعت بكيفية غير محسوسة مذهب الالتزام على هامش الأدب وذلك بدون أن تعارض سارتر مُجابهةً. علينا أن نسجل أولاً، أن الحزب الشيوعى الفرنسى، أواخر الخمسينات، ومن خلال مجلته النقد الجديد، تخلَّى عن دوغمائية الواقعية الاشتراكية. وهذا على جانب كبير من الأهمية بالنسبة للأدب، لأنه يحرر الحقل من الالتزام: مع اختفاء الواقعية الاشتراكية (وإذن، اختفاء أدب اليقينية الإيديولوجية) تختفى كذلك ضرورة الجواب السارترى، أى جذرية تصوُّره عن الأدب الملتزم. أمكن للأدب، عندئذ، أن يعرف نفسه بِرَهافةٍ أكثر وبكيفية أقل آنيةً واستعجالاً، كما سنوضح ذلك.

فى المقابل، خلال نفس تلك السنوات، بدأ الالتفات إلى حجم حدث لم يدرك الجيل السارترى أهميته الجوهرية: هو حَدث الاجتثاث

ومعسكرات الإبادة. لقد أثار أزمة كبيرة فى الفكر الحديث، **مزعوماً** اليقينيات الأكثر رسوخاً، وجعل الفلاسفة والكُتاب يجابهون حدثاً يبدو مستعصياً على التفكير وتجربة متأبيًّه عن الوصف. ومنذ أعقاب الحرب، حاول كتّاب أمثال جان كايرول أو روبير أَنتِيلم (صاحب **النوع البشرى**) أن يكتبوا ما ليس قابلاً للتعبير والذى كان قائماً فى قلب تجربة المعتقلات الجماعية. لكن فقط خلال الخمسينات بدأت هذه الإشكالية الجوهرية تمارس تأثيراتها، وتقود كُتاباً مثل بلانشو أو دوراس (على أَثَرِ باطاى) إلى أن يفسحوا مجالاً أساسياً فى كتاباتهم لمسألة ما لا يُوصف وللصَمت: من جديد، نجد هنا أن إيجابية الالتزام السارترى قد وُضعت موضع تساؤل وكذلك تصوّره شبه الأداتى للُّغة.

ثم ظهرت أخيراً منطقة نفوذ الرواية الجديدة التى أشّرت على عودة أدب منشغل بمسألة الأشكال. ويجب، مع ذلك، أن نتجنب هنا مُماثلة " شكلانية الرواية الجديدة " المزعومة، بانبعاث الصَّفائية الإستتيقية التى هاجمها سارتر فى كتابه مواقف II ينبغى، بالأحرى، أن نرى فى تلك المجموعة من الروائيين الجدد غير المتجانسين كثيراً، نوعاً من إعادة النظر وتجديد التصور الروائى: فهذه الحركة، باشتغالها على السّنَنِ ومواضعات الجنس الروائى، كانت تهدف قبل كل شىء، إلى مناهضة وإعادة التفكير فى علائق المحكىّ بالعالم وبالتاريخ والإيديولوجيا؛ أى جميع الأشياء التى اسْتَبْصرها سارتر قبل الحرب

عندما أوضح " أن التركيب الفنى الروائى يحيل دائماً إلى ميتافيزيقا الكاتب الروائى "، لكنه لم يكن قادراً على أن يستخلص منها النتائج العملية. بعبارة ثانية، استأنفت الرواية الجديدة، بطريقة مّا، مسألة الرهانات الإيديولوجية للأشكال الروائية من حيث تركها سارتر وآخرون عند مجيء التحّرير. إن ألان روب جْريي وهو يرفض مقتضى الالتزام الأدبى فى كتابه **من أجل رواية جديدة** (١٩٦٣)، قد أكد إرادته فى أن يفصل الإبداع الأدبى عن الالتزام السياسى؛ وأما كلود سيمون فقد صرّح فى حوار أجراه فى نفس السنة مع صحيفة الإكسبريس قائلاً: " الروائى والسياسة: وماذا لو كان الكُتاب الثوريون يضطلعون بدور صحافة القلوب؟ ". إن هذه المزحة المستفزة لها، مع ذلك، معنى خاصةً عندما نعرف أن صاحبها مثله مثل روب جريي، ساروت اوبانجو قد أمضوا سنة ١٩٦٠ على بيان ١٢١ المتعلق بحق العصيان خلال حرب الجزائر: إنها تعنى أن الكاتب لا يريد أن يكون لا مُبالياً بالسياسة، لكنه يعتقد أن المقتضى الأدبى هو متميز عن الالتزام السياسى لأن الأدب يفعل خارج ذلك المجال وبطريقة مختلفة.

إن إعادة التوزيع الأدبى هذه، تبرز جيداً تقهقرَ التصوّر الملتزم للأدب الذى فرض نفسه عقب التحرير. ويظهر كأنما سارتر نفسه تَبِع هذه الحركة من حيث أن إنتاجه الأدبى المحض قد أفسح المجال، طوال تلك السنوات، لابتكارات تمتّ بصلة أكبر إلى التزام يقتصر على ما هو

ثقافي: ذلك أن روايته الأخيرة **الموت في الروح**، ظهرت سنة ١٩٤٩. وآخر مسرحية كبيرة **معتقلو ألتونا** قُدمت على المسرح سنة ١٩٥٩. **والكلمات** سيرته الذاتية التي قصدت جزئياً إلى أن تكون توديعاً للأدب، نُشرت سنة ١٩٦٤. وفي العام ١٩٦٦. ألقى بِطوكيو ثلاث محاضرات جمعها تحت عنوان " دفاع عن المثقفين": في ذلك دلالة على أن سارتر، منذ ذاك، أخذ يهتم بالمثقف: صحيح أن الكاتب يظل بامتياز هو المرشح النموذجي لتلك الوظيفة، لكن الأمر لم يَعد يتعلق بالأدب الملتزم....

إلاَّ أن " نهاية " الأدب الملتزم لا تعني أننا ندخل في عهد اللاالتزام، كما أشرنا إلى ذلك في مطلع هذا الفصل ونحن نلحّ على الحركات التَّعْبوية الكبرى الإيديولوجية لتلك الفترة. يبدو بالأحرى، أن علائق الأدب بالسياسة أخذت تتمفصل بطريقة مغايرة. وهناك ناقد بالخصوص هو رولان بارت قد اضطلّع بإنجاز الانتقال من التصور السارتري للأدب إلى التصور الذي سيهيْمن خلال الستينات والسبعينات من القرن الماضي.

١- تحت تأثير بارتْ

يصغر رولان بارت سارتر بعشر سنوات (ولد سنة ١٩١٥)، وكان في وضع جيّد ليُنجز بلطفٍ الخروج من الالتزام السارتري. ومثل معظم مثقفي عصره، كان منتمياً إلى رؤية ماركسية للتاريخ، إلاَّ أن

ماركسيته صلحتْ، بطريقة ما، واكتسبت مرونة نتيجة لاهتمامه بمسرح بريشت الملتزم، والذى كان هو وبرنارد دورت، من أدخله إلى فرنسا عبر مجلة **المسرح الشعبى**. على أنه كان، فى بداياته، متأثراً أثراً واضحاً بسارتر، كما يشهد على ذلك كتابه الأول **الدرجة الصفر للكتابة** (١٩٥٣). كان شغوفاً بالأدب مشدوداً إلى إغراء الكتابة، غير أنه ظل ناقداً وهو ما أتاح له التعبير عن نفسه بحرية كبيرة مع نشر نقد أدبى متنافذ بوثاقة مع الموضوعات التى كان يختارها (الرواية الجديدة، لكن أيضاً الكُتّاب الكلاسيكيون الكبار من راسين إلى بروست) وأخيراً، فقد كان فى قلب الطّفرات الثقافية خلال الخمسينات والستينات: سيبذل جهداً كبيراً لتبسيط ونشر البنيوية، وسينشّط الطموح إلى علم للإشارات (السيميولوجيا)، وسيكون الوجه الوصىّ على النقد الجديد وجماعة مجلة **تِيل كِيل**.

منذ إصداره **الدرجة الصفر للكتابة**، شيّد بارت إجابةً على الالتزام الأدبى السارترى تتجنب أن تكون مجرد فضح. وقد احتفظ من نظرية سارتر بعدة مكتسبات. أولاً ، يفهم الحداثة على أنها بمثابة لحظة قطيعة حيث يكفّ الأدب عن أن يؤلف جسداً مع المجتمع الذى يستقبله ليدخله فى نظام وجودٍ جدّ إشكالى (على عكس سارتر، يعتبر أن الحداثة، فى الحالة الراهنة للمجتمع، لا يمكن مجاوزتها). ويأخذ عن

سارتر أيضاً تمييزه بين النثر والشعر، معتبراً أن هذا الأخير غير قابل للالتزام. وأخيراً، يبقى أفق تصوره الأدبى هو أوتوبيا ثورة ضرورية ستسمح، مع قيام مجتمع بدون طبقات، بتوحيد الجمهور وإرجاع إيجابية الأدب المفقودة حوالى سنة ١٨٥٠ . ومنذ ذلك الحين، ارتبطت تساؤلات بارت بمسؤولية الكاتب فى تلك السيرورة، وكان طموحه هو أن يحدد الطبيعة الحقيقية للالتزام الأدبى.

فعلاً، إن بارت يأمل أن يُعيد إلى الأدب خصوصية نوعية كان التصوّر السارترى ينزع إلى أن يُفقده إياها: وهى خصوصية الشكل التى يفحص بارت الكيفية التى يمكن أن تكون بها هى الموضع الحق للالتزام. لأجل ذلك، ابتدع موضوعة " الكتابة" التى حدَّدها بوصفها أحد الأبعاد الثلاثة للشكل (مع اللغة، والأسلوب):

" (...) لكن هوية الكاتب الشكلية لا تقوم حقيقة إلا خارج نطاق مقاييس النحو وثوابت الأسلوب. تقوم هناك حيث المستمر يكتب، مجموعاً ومنغلقاً أولاً داخل طبيعة لسْنيه بريئة تماماً، ثم يصير أخيراً إشارة كلية واختياراً لسلوك إنسانى وتأكيداً – لخيْر معين، ملزماً بذلك الكاتب تجاه سعادة أو شقاء مَا، وتوصيلهما، رابطاً شكل كلامه العادى والمتفرد فى آنٍ، بالتاريخ الواسع للآخرين. اللغة والأسلوب شيئان، والكتابة وظيفة: إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع؛ إنها اللغة الأدبية وقد حوَّلها المقصد

الاجتماعي؛ وهي أيضاً الشكل المقبوض عليه داخل نيّته الإنسانية، والموصول، نتيجة لذلك، بأزمات التاريخ الكبرى...." (*).

لاشك أنكم لاحظتم إلى أي حدّ يُطبق بارت على مسألة الشكل لفْظَويةً مميزة للالتزام السارتري: اختيار، تأكيد، التزام، فعل، تواصل، تاريخ، الخ.... هكذا فإن الكتابة، بالنسبة لبارت، هي قيمة. إنها الموضع النّوعي حيث يلتزم الكاتب ويأخذ مسؤولياته بواسطة اختيار شكل معيَّن مُتاح من بين الإمكانات الأدبية الموجودة.

إلاّ أنه يظل أن حديث الدرجة الصفر للكتابة لا يقوم على مجرد فقط نقل إشكالية الالتزام من المحتوى إلى الشكل (إذا استعملنا تلك الثنائية الملائمة إلاّ أنها على درجة من الزّيف). إن بارتْ يقيس صعوبات مثل هذا المسعى، ويدرك بالأخص أن عمل الشكل إذا كان هو ما يضمن خصوصية الأدبي، فإنه أيضاً ما به يتمأسس الأدب بما هو عليه. بعبارة أخرى، فإن الشكل هو "تعاقد" يربط الكاتب بالمجتمع. وينتج عن ذلك أن كل شكل هو دائماً، بدرجة مّا، "مواَضعة"، أي مجموعة من الإشارات بواسطتها يعلن الأدب عن نفسه ويشار إليه بالأصابع، وإذن يَسْتَلبه المجتمع الذي يوجد فيه.

(*) انظر الترجمة العربية لكتاب بارتْ : الدرجة الصفر للكتابة ،ترجمة محمد برادة، نشر: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط٢، الرباط،1985 ، ص ٣٧ .

من ثم ذلك الحلم الذى يراود جميع الكُتاب الحداثيين بأن يبتدعوا كتابة جديدة تنفلت من المواضعة وتتيح لهم الوصول إلى " الطَّرَاوَة " - وهى استعارة موجودة من قبل عند سارتر ، أى إلى كلام متحرر من سطوة المواضعات والجانب الاجتماعى، ليقول العالم والواقعى بكل حرية وبطرائق جديدة. بالنسبة لبارتْ، تاريخ الأدب الحديث هو ذلك البحث المستمر عن شكل جديد، منعش، وهو تلك المحاولة لابتكار لغة تنتج بحرية.

على هذا المستوى، تبدو الخلافات الأكثر عمقاً مع النظرية السارترية. ويتمثل أول تلك الخلافات فى العلاقة القائمة بين المحتوى والشكل: بالنسبة لسارتر " يتعلق الأمر بمعرفة عن أى شىء نريد الكتابة (...) وعندما نعرفه يتبقى أن نقرر كيف سنكتبه. وغالباً ما يكون الاختيار اختياراً واحداً، لكن أبداً لا يتقدم الثانى على الأول عند الكُتاب الجيدين " (ما الأدب؟).

بالنسبة لبارت، على عكس ذلك:

" إن الكتابة الحديثة جسم حقيقى مستقل، ينمو حول الفعل الأدبى ويزيّنه بقيمة غريبةٍ عن نيّته ويدفعه باستمرار إلى صيغة مزدوجة، ويُركب فوق المضمون، كلمات وإشارات سميكة تحمل فى طيّاتها تاريخاً وشبهة أو افتداءً ثانوييْن، بحيث يختلط بوضعية الفكر مصير إضافى

يكون فى غالب الأحيان، مغايراً للشكل ومربكاً له باستمرار..." (الدرجة الصفر، م .س ، ص٩٩).

بعبارات أخرى، حيث يلح سارتر على أولوية المضمون أو الفكرة بالنسبة إلى الشكل، نجد بارت يؤكد استقلالية الشكل وقدرته على أن يدلَّ باستقلاليةٍ، بل وحتى بطريقة متناقضة، بالمقارنة مع نيَّة الكاتب. وإذن، فإن مقتضى الوعى والتحكم التفكيرى اللذين أخضع سارتر الكاتب الملتزم لهما، هما اللذان يُعارضان بواسطة الأولوية التى يعطيها بارت للشكل: فالكاتب ليس سيِّدَ حديثه كليَّةً ، لأنه لا يستطيع أن يقيس التأثيرات الناجمة عن الكتابة التى يستعيرها أو يبتدعها.

بعد ذلك، وفى الطرف الآخر للسيرورة الأدبية، يرفض بارتْ أن يطرح سؤال الالتزام بمصطلحات الجمهور:

" (...) الكتابة، إذن، بوضعها فى صميم الإشكالية الأدبية التى لا تبدأ إلاَّ معها، هى أساساً، أخلاق الشكل؛ هى اختيار المجال الاجتماعى الذى يقرر الكاتب أن يموضع داخله " طبيعة" لغته. لكن هذا المجال الاجتماعى ليس بأى حال، مجال استهلاك فعلى فالأمر لا يتعلق عند الكاتب، بأن يختار الفئة الاجتماعية التى يكتب لها: إنه يعرف جيداً أن ما يكتبه هو دائماً لنفس المجتمع، إلاَّ إذا كان يؤمل فى قيام ثورة. اختياره هو اختيار وعىٍ، وليس اختياراً لفعالية. وكتابته هى طريقة

للتـفكيـر فى الأدب وليـست طريقـة لنَشْـرِه " (الـدرجـة الصـفـر، م. س، ص٣٨)

يفــهم من ذلك، أن مــا يدحـضــه بارت هـنا، هـو فى الواقع دور الضبط والتأصيل للالتزام ، الذى يلعبه الجمهور فى المذهب السارترى: إذا كـان الالتـزام يمـثل قـبل كل شـىء، فى الشكل، وإذا كـان فـى هذا المجـال كل التـزام يتـمـثل فى مـحـاولة الإفـلات من شـرنقـة المواضـعـات السـابقـة، فـإن صـلاحـيـة هذا البـحث المتطلب لا يمكن قيـاسـهـا بمعيـار الجمهور الذى تتوجه إليه (سيكون بالضـرورة جمهوراً محدوداً). نحن، بالأحرى، نعرف تلك الصلاحية من علوِّ الطموح الذى وضعه الكاتب عند المنبع (وليس فى نهاية) عمله، أى عند الاختيارات الشكلية التى طرحها.

أخيراً، فإن بارت نفسه يعترف بأن هذه المحاولة المستمرة لإنتاج لغـة أدبيـة جـديدة وحرّة، هى منذورة للفـشل: كل شـكل جـديد يعـارض المواصفات السابقة يؤول إلى أن يمأسِسَ نفسه ويصبح هو ذاته مواضعةً يتـوجب تحطيمـهـا بدورها. هناك، إذن، مـأزق الأدب الحديث (ذلك الذى كان سـارتر يفضحـه)، وينتج عن ذلك " مـأسوى الكتـابة "، "مادام كل كاتب واعٍ عليه منذ الآن أن يُصارع ضدّ العلامـات الأسـلافيـة البالغة القوة (المواضعات الموروثة) التى تفرض عليه، من أعماق ماضٍ غريب، الأدب بوصفه طقساً وليس بوصفه تصالحاً (مع المجتمع و الجمهور ") (الدرجـة الصـفـر، م.س). إلاَّ أن " حلّ هذه الإشكـاليـة لا يتـوقف على

الكُتـاب ": بل يجب أن يأتى من المجتمع نفسه، أى من ثورة تُتيح، بتوحيدها للجمهور داخل مجتمع بدون طبقات ، مصالحة الأدب والجماعة من خلال انبثاق كتابة كونية.

منذئذ، إذا كان سارتر يعتبر نفسه جانسينيت، يمكننا القول بأن بارت هو على العكس، **طمأنينى** فى تصوره للالتزام : فهذا الأخير " اختيار وعْى وليس اختيار فعالية ". وربما هنا تقع الحلقة الضعيفة للدرجة الصفر للكتابة، فى هذه الطريقة للاعتراف أخيراً بأن حلَّ الإشكالية الحديثة للكتابة لا يعود إلى الكُتاب أنفسهم. لأجل ذلك فإن بارت فى تَتمَّة مجرى حياته، قد بذل جهده خاصة فى **محاولات نقدية** (١٩٦٤)، لتحديد كيف يستطيع الأدب أن يفعل فى العالم. وهكذا فإن المقالة الشهيرة " كُتاب وكَتَبَة " (١٩٦٠) تطرح، استمراراً لما كتبه فى الدرجة الصفر، بأن " الكاتب يدرك الأدب بوصفه غايةً، والعالم يعيده إليه كوسيلة: وداخل هذه الخيبة اللانهائية يلتقى الكاتب العالم من جديد، وهو عالم غريب مع ذلك، لأن الأدب يمثله كسؤال وليس أبداً، نهائياً، كجواب " (محاولات نقدية، ص . ١٤٩). وعندئذ يختم الناقد استنتاجاته على هذا النحو:

" ما يمكن أن نطلبه من الكاتب هو أن يكون مسؤولاً: ويجب أن نوضح ما نقصده: فأن أن يكون الكاتب مسؤولاً عن آراءه هو شىء بدون قيمة: وأن يتحمل بذكاء قليل أو كثير، استتباعات عمله الإيديولوجية، هو

أيضاً شيء ثانوي. ذلك أن المسؤولية الحقيقية للكاتب هي أن يتحمل الأدب بوصفه **التزاماً مخْطأً** ، كأنه نظرة موسوية (نسبة إلى موسى) إلى أرض الواقع الموعودة (إنها مسؤولية كافكا، على سبيل المثال). (محاولات نقدية، ص ١٥٠).

على هذا النحو، يعارض بارت إيجابية الالتزام السارتري ذات الطابع، بالضرورة، التأكيدي للكلام الملتزم، بشيء لا يندرج ضمن النفي بل ضمن التساؤل: وكما يحدد ذلك بصدد كافكا – وهو كاتب سيصبح عند بلانشو وَ بارت وعند الكثيرين فيما بعد، وجهاً شعاراتياً للكتابة – فإن كل شيء يكمن في قدرة الكاتب على أن يقدم الواقع من خلال صيغة تلميحية. أن نقول العالم في نصف كلمة، معناه بطريقة مّا، أن نعلق اليقينيات المكتسبة، وأن ندخل إلى كتلة الخطابات المَشْرَكة، المتلاحمة، شقوقاً من خلالها يتسرب الشك والطُّفوّ. وكل التزام من وجهة النظر هذه، **مخْطأ** بالفعل – وهذا تعبير لقى نجاحاً كبيراً – مادام لا يستطيع أن يغير العالم، بل فقط يُشعرنا بضرورة تغييره.

إذن، برفض الصيغة التأكيدية (أو بالأحرى: بانتهاكها بفضل التلميح)، يُعرض الأدب عن الإيجابية التي طبعت قليلاً أو كثيراً، دائماً، الالتزام. يبقى أن بارت يأتي بشكلٍ للتعويض جوهريٍ بإطلاق : ما لا يستطيع الأدب أن يأخذه على العاتق (أن يقول السياسيَّ أو الإيديولوجي من خلال إيجابية خطاب مكون) سيكون على النقد، منذئذٍ

أن يتكفل به. هكذا تـأتى فى ركـاب بارتْ "سـيـادة النقـد " التى سـتطبع الستينيات والسبعنيات من القرن العشرين: فالعمل الأدبى ينزع إلى أن يكون باستمرار مـحفوفاً بخطاب توضيحى (صادر عن الكاتب نفسه أو عن شـخص آخر يشـاطره وجـهـات نظره) يحـدد رهـانات العـمل الأدبى الإيديولوجيـة واسـتـتبـاعـاتها، وهو مـا يعفـى النص، فى المقابل، من أن يعلنها بوضـوح. على هذا النحـو، يفاوض الأدب حول علاقته بالسيـاسـى وذلك بأن ينقل ضـرورة الالتزام إلى الوظيفة النقدية. ونجد بارتْ يحدد متطلبات " النقد الجديد " بهذه الكلمات: " خطيئة النقد الكبرى، ليست هى الإيدلوجيا وإنما الصمت الذى نغطيها به " ؛ "على كل نقد أن يُدرج فى خطابه خطاباً ضـمنياً عن نفسـه ". (**مـحـاولات نقـدية**، ص ٢٥٤). وإذا مـا مـحَّضـنا جـيـداً هذا القـول ألا نجـد أن الكاتب يوحى لنا بأن الغرض السارترى لوعى الكاتب ، وضرورة " أن ينتقل هو والآخرون من الالتزام التلقائى المباشر إلى الالتزام المفكر فيه " إنما قد أصبح ذلك منذ الآن، من مهامّ الناقد؟

وإذن فـإن ضـربة بارتْ القـوية، عند تَمَـفْـصُل الخـمـسـينات والسـتينات، كانت هى هذه: فَصْل الأدب عن السياسـة مع الإعلان، فى المقابل، عن ضرورة نقد ملتزم (ميتا – خطاب نظرى) يتحمَّل عن قصد وبدلاً من الأدب، ضرورة اتخاذ موقف فى المجال الإيديولوجى.

٢- النظرياتية والثقافة المضادّة

من هذه الزاوية، يمكننا أن نطرح بأن قسطاً لا بأس به من الأدب بَعْد – السارترى " فى الطريقة التى حدّد بها علاقته مع السياسة، هو متَحدِّرٌ من بارتْ ومن الجهاز النقدى الذى أرسى قواعده. إن كُتاب الرواية الجديدة (على الأقل ، بعضهم) قد نظّروا كثيراً لِمارستهم ليُثَبّتوا بالأخص، رهاناتها الإيديولوجية: **زمن الشك** لنتالى ساروت (١٩٥٦)، **من أجل رواية جديدة** لروب جريي (١٩٦٣)، بل وحتى **سجلات** **Répertoires** لِبيتُور، قبل كتابات جان ريكاردو، وكلها تقوم بوظيفة الميتا – خطاب الذى يمَوْضِع من خلاله هؤلاء الكُتاب مشروعهم الأدبى إيديولوجياً، بينما أعمالهم الإبداعية نفسها تبدو، بطريقة مذهلة، "لامسيَّسة " بل، فى بعض الجوانب، تجريدية.

ولاشك أن أوجَ هذه الحركة قد تمَّ الوصول إليه مع جماعة **تيلْ كِيل** ومجلتهم التى تحمل نفس الاسم مع عنوان فرعى **علم / أدب**. فهذه طريقة للإشارة إلى أن النظرية والممارسة الأدبيتيْن هما هنا، مُتطابقان بوثاقة، وإحداهما تحرّك الأخرى لدرجة أنهما ينتهيان، فى بعض الجوانب، إلى الاندماج والاختلاط. وكما يوضح ذلك بالقدر الكافى كتاب **نظرية الحصيلة** (١٩٦٨) المشتمل على برنامج المجموعة (الموضوع تحت الرعاية الثلاثية لكلّ من فوكو وَ بارتْ وَ دريدا) فإننا نَشهد توجيهاً سياسياً صريحاً (على سبيل المثال، نذكر فيليب سوليرس: " الكتابة

والثورة "، " الكتابة وظيفة للتحويل الاجتماعى"؛ جان لويس بودرى: "كتابة، تخييل، إيديولوجيا" جان جوزيف كو: " ماركس وتدوين الشُّغل " الخ...). وجميع هذه العناوين تكفى لتدُلَّ إلى أى حدّ كانت آخر طليعة للقرن العشرين مسرفةً فى " النظرياتية"، وإلى أى حدّ تبدو هذه الأخيرة وكأنها الطريقة الوحيدة لإعطاء معنى سياسى لمسعىً جدّ شكلانى مع ذلك. نضيف بأن تيل كيل، فى المقابل، انصرفت أيضاً إلى تفكيك جذرى لموضوعتَىْ أدب وكاتب نفسهما، معتبرة إيّاهما منشأتيْن إيديولوجيتين (بورجوازيتين) يجب التخلص منهما: فبدلاً من موضوعة أثر أدبى التى تتعلق بها تيميَّة الإبداع الفردى، يفضلون موضوعة النّص، وهو شىء جماعى، غفْل، نتاج التاريخ وشروط الإنتاج. ويمكن أن نقيس أهمية هذا التوجُّه للخطاب الأدبى، من الطريقة التى سلكتها المجلة الشيوعية **النقد الجديد** التى كانت تدافع، عقب الحرب، عن مذهب الواقعية الاشتراكية، لتنضم فى الخمسينات والستينات إلى موقف تيل كيل بِقصْد إرساء دعائم " شكلانية ماركسية ".

بِموازاة مع تلك الفورة النظرية التى كرّست النقد بوصفه المجال النّوعى للالتزام الأدبى. نمتْ أيضاً أشكال جديدة للمناهضة الثقافية برَّزَتها بشكل مسرحى ثورة الطلاّب فى مايو ١٩٦٨، وبالفعل، نلاحظ أن الالتزام حينئذ اتجه إلى أن يضع نفسه على هامش الأدب: الأغنية الملتزمة عرفت نجاحها الكبير، وكذلك أجناس تعبيرية لم يكن لها صيت

إلى ذلك الحين، مثل الرسوم المتحركة، فأصبحت حاملة لمناهضة مرحة في غالب الأحيان: دوريات مثل مرا - كيرى، صدى المفازات، شارلى، ومبدعون مثل جوتليب، بريتيشى، ريزير، وولنسكى، ماندريكا الخ...، يمزجون بانشراح الاستفزازات الإيروسية والسخرية الاجتماعية والمطالبة ب " الذوق المبتذل "، وكلها وسائل لمهاجمة الثقافة الرسمية ومعايير اللّياقة البورجوازية. استيحاءً، جزئياً، للحركات الأمريكية المناهضة، انتشرت " ثقافة مضادة " تتوجه عن قصد إلى مجالات لا تعترف بها الثقافة المَأسَسة: إنها تستثمر فنوناً صغرى أو متوسطة (الفوتوغرافيا) وتثمن أجناساً شعبية أو مبتذلة (الخيال العلمى، الرسوم المتحركة) وتعيد الاعتبار ل " الثقافات الصغيرة " أو الفولكلورات، وتستولى على الوسائط مثل الشِّعار أو الملصقات الدعائية التى تحولها عن وظيفتها الأولى إلى غايات انتهاكية. على هذا النحو، يأخذ حقل المناهضة الثقافية اتّساعاً جدً كبير ويؤول به الأمر إلى الظهور فى صيغ العيش والمواقف (البِيتنكس أو الهيبى المستوردَان من الولايات المتحدة الأمريكية).

فى الآن نفسه مُمثِّلة لهذه الحركة العامة ومخالفة لها بسبب نشاطها المفرط وتصلبها النظرى، تُطالعنا الدولية المواقفية IS التى أسسها جى دوبور سنة ١٩٥٧. والتى ستلعب دوراً مهماً فى حركة مايو ٦٨ . مُستْلهمين كتابات كلود لوفور، وكورنيلِيس كاستورياديس ،

انصرف المواقفيون إلى نقد جذرى للأدب والفن المؤسسيْن والمعتبريْن عاجزيْن عن التجديد حقيقة منذ التجربة السريالية رافضين الاندماج فى الدوائر الثقافية الكلاسيكية، وفاعلين أساساً من خلال المناشير والمجلات، سعى المواقفيون إلى بلورة أشكال جديدة للتدخل الثقافى: أنجز أعضاء هذه الجماعة استعمالاً حاسماً للشعار، وقاموا بِتحويل انتهاكى للأعمال الفنية المكرَّسة ساعين إلى " تشييد المواقف " (يعنى خلق شروط خاصة موجَّهة إلى أن تستثير داخل جماعة معيَّنة، سلسلة من المواقف والسلوكيات) أو أنهم يمارسون " الحيَدان " (يعنى اكتشاف صدفوى لمحيطٍ حضرى، دائماً مُسْتلهَم من التسكع السريالى) الخ....

إن المواقفيين، بانتباههم إلى الأشكال الأكثر انتشاراً فى الثقافة المعاصرة (الصور المتحركة، السينما، الدعاية) قد ركزوا عملهم الانتهاكى على الحياة اليومية بدلاً من الثقافية الأكثر شرعية، ومفهوم **الفرجة Spectacle**، الإضافة النظرية الأصيلة للحركة، يساند، فعلاً، نقداً شاملاً للمجتمع المعاصر: فى آنٍ وسيلة وغاية لعالم مؤَسَّس على إنتاج البضائع واستهلاكها، تكون الفُرجة هى البديل من الصور والتمثيلات عن الحياة الحقيقية وعن المعيش، وبذلك تُنشئ صيغة من الاستلاب الفريد، غير قابل للمجاوزة. (انظر: مجتمع الفرجة، جى دوبور 1967)

إذن، تقدم السبعينات من القرن الماضى، صورةً جانبية فريدة للحظة على جانب كبير من التعبئة الإيديولوجية والمناهضة الجذرية التى يجب أن نسجل أنه قد تم خلالها، مع ذلك، تقهقر واضح للأدب الملتزم. وقد بدا أن الالتزام قد نُقِل إلى محيط الأدب: وسواء تعلق الأمر بالنظرياتية لتيل – كيل أو بالثقافة المضادة المرحة غالباً والانتهاكية، فإن كل شيء يجرى وكأنما الأدب الملتزم من النمط " الكلاسيكى " قد أخلى المكان.

٣- التزام مستحيل وضرورى ، فى آنٍ

يمكن، مع ذلك، أن نفكر بأن سنوات الثمانينات هى التى وقَّعت نهائياً اختفاء الأدب الملتزم. وسيكون المسؤول عن ذلك هو انهيار الكتلة السوفياتية والمراجعات الإيديولوجية الممزقة التى أحدثتها وسط المثقفين، فضلاً عن أن ما يسمى بكيفية مغلوطة " نهاية الإيديولوجية " وما ولَّدته من حركة الانصراف عن السياسة، جعلت ممارسة الالتزام الأدبى تفقد مُبرر وجودها. صحيح أن إنتهاء الأوتوبيا الثورية التى طالما عبأت الكتاب طوال ما يقرب من قرن قد حَرَمَ الأدب من أفق إيديولوجى كان، ولاشك، جوهرياً بالنسبة له من المنظور الذى يهمنا هنا. لكن يجب أن نتقبل أيضاً أن الالتزام لا يتلخص فى اتخاذ هذا الموقف السياسى أو ذاك، وأنه يكفى تدوينه فى العمل الأدبى بكيفية واضحة، قليلاً أو كثيراً.

جوهرياً، الالتزام هو مجابهة الأدب للسياسى فى معناه الأكثر اتساعاً. وأنه تساؤل عن مكانة ووظيفة الأدب فى مجتمعاتنا. وبالنسبة للكتاب الذين مارسوه، فإن ذلك كان، من بين أشياء أخرى، طريقة لتمحيص إلى أى حدّ يستطيع الأدب أن يكون، فى آنٍ، موضوعاً إستتيقياً وقوة فاعلة؛ أو إذا أردنا أن نقول ذلك بعبارة أخرى، كيف أن المجانية التى يمتلكها، لم تكن قاصرة على طريقة من هذا الواقع المألوف والصفيق فى آنٍ والذى نُسميه الأدب، يفقد البداهةَ التى تميزه عادةً. وليس صدفة، بالفعل، إذا كان التفكير فى الالتزام الأدبى كثيراً ما ينتشر من خلال صيغة " ما ....؟ " (ما الأدب؟ عند سارتر، "ما الكتابة؟ عند بارتْ ، الخ...): دائماً يؤول الالتزام إلى التساؤل، بكيفية أو أخرى، عن كينونة الأدب، وإلى محاولة تثبيتِ سلطاته وحدوده.

ولهذا السبب أيضاً، منذ رواية الأطروحة التى كتبها موريس بَاريس، والكتابة الهجائية الجدالية لبيغى وصولاً إلى تأملات بارتْ النظرية، يتوفر تطور الأدب على نوع من التماسك: هناك أجناس تعبيرية تبدو أكثر " طبيعية " مهيأة للالتزام، والمنظور يتّسع أمام الأدب برمته لأن معنى الالتزام هو بالضبط أن يُدون الحدث الأدبى داخل العالم والمجتمع وأن يجعله يُسهم فى التاريخ العاجل. وكَوْن الكاتب الذى يسلك هذا المسعى يصادف بِالحتْم التناقضات المكوّنة للتصور الحداثى للأدب،

يجب ألاّ يثير استغرابنا: ذلك أن الالتزام وجد تقريباً ليفجر تلك التناقضات ويحملها إلى حدودها القصوى.

إذا قبلنا أن نعالج، من هذه الزاوية، مسألة الالتزام الأدبى، فسنستخلص أننا لا نستطيع أن نُنهى الحديث عنه، لأنه طريقة فى تحديد إتيك الأدب، ولأن كل كاتب متطلب عليه، فى لحظة أو أخرى، أن يتساءل عن معنى مشروعه. هكذا يكون الالتزام بالنسبة للأدب، أفقاً ضرورياً ومستحيلاً الوصول إليه، فى آنٍ. إنه سؤال يطرح أكثر من جواباً يُقدَّم: إنه رغبة أو إرادة أكثر مما هو واقع فعلى.

فى جميع الأحوال، تحت تأثير رولان بارتْ وعلى خُطاه، نجد معنى أعمال كثير من الكُتاب الذين يكتبون اليوم تحت وَقْع الخيبات الإيديولوجية الكبيرة لِ " عصر ما بعد الثورة " والذين اختاروا أن يقولوا، بتواضع، أن ليس للأدب يقينيات يقدمها، وإنما هو يتوفر على أسئلة يطرحها، وأن الالتزام هو دائماً مخطأ، إلاَّ أنه يمر، على هذه الشاكلة جدّ قريب من الحقيقة.

إن روايات بيير ميرتانس **Pierre Mertens**، من بين أعمال أخرى ممكنة، هى نموذجية فى هذا الباب: هو كاتب ملتزم لا جدال فى ذلك من خلال مواقفه الثقافية، لكن تساؤلاً حول إمكانية الالتزام نفسه فى الأدب تخترق مجموع كتاباته. أولاً، ينتمى كاتبنا صراحة إلى شبكة

من الصداقات والتواطؤات تجمع كُتاباً (كورتزار، كونديرا فاسيلي فاسيليكوس، الخ...) ينتمون إلى بلدان أو مناطق عرفت أنظمة قمعية: ولذلك فإن هؤلاء الكتاب قد مارسوا الأدب كشكل من المقاومة، ويتوفرون ولا شك على حس بالالتزام أكبر وأكثر جوهرية من حسِّنا، وهو حس الالتزام الذى يريد تترصد كل مسعىً التزامي: فى روايته **المساعى الحميدة** (١٩٧٤)، الشخصية المركزية التى تحمل اسماً له دلالته بول سانشوب (أى مزيج من سانشو بانسا و دون كيشوت)، هو وسيط فى الأمم المتحدة واليونسيكو، ولا يتوقف عن زيارة النقط الأكثر سخونة فى المعمور لينْتبه إلى أنه يصل دائماً جدّ متأخر، وأن موقف الحياد "الإنسانوى " ليس مقبولاً حتى النهاية ؛ فيجد أن الفشل " السياسى " يُفجره مثله مثل فشل حياة خاصة عندما تَتَبَعثَر. وفى روايته **الانبهارات** (١٩٨٧)، يستكشف ميرتانس، بواسطة التخييل، حياة جوتفريد بينْ ، الشاعر التعبيرى والطبيب الألمانى، المفتَتَن والمرعوب من بؤس الأجساد، ومع ذلك اعتنق النازية لفترة زمنية فالجهد الذى يبذله الروائى هنا، هو لِفَهْم كيف أن الخطأ تسرَّب إلى رجل يبدو أن عمله يُبعد عنه هذا النمط من الانحراف.

هكذا فإن عمل ميرتانس لا يحمل حِداد الالتزام بقَدْر ما يؤشر بوعى على النوستالجيا التى لا مفرَّ منها. إن رواياته تُنمِّى تفكيراً بين التحسُّر والمعاينة، لا يكف يعبر عن تلك الضرورة المستحيلة للالتزام.

مُتأرجحاً بين كشف الجراحات الحميمية لشخوص مسحوقة تحت وطأة عجزها الخاص، وبين إرادة الانفتاح الأوسع على العالم، معانقاً أيضاً السيرة الذاتية والتخييل، تتمكن روايات ميرتانس بفضل هذا الذهاب والإياب غير المتوقفينْ من أن تفسح مكاناً للالتزام: إنه مكان بين شيئيْن أو مكان بَصمةٍ تشير ضمنياً إلى حضوره الإشكالى.

وهنا، فى النهاية، تمثل المفارقة: إن هذا " النقص فى الالتزام " الذى يبدو اليوم هو العلامة التى يكتب تحتها الأدب الأكثر وعياً ، يتكشف أيضاً عن أنه هو حظه؛ فالفضاء المتروك عارياً نتيجة لانحسار الالتزام، يبذل الأدب جهده ليستعيده جاعلاً من ذلك الالتزام المخطئ علامته المميزة ومأساته الحميميّة والرائعة. ذلك أنه فى نهاية الأمر، وفى لعبة من يخسر يربح، الأدب دائماً يربح.

مراجع مختارة

قائمة المراجع

ADERETH (M.), 1967 : « Commitment in modern french literature. A brief study of "littérature engagée" », dans *The Works of Péguy, Aragon and Sartre*, Londres, V. Gollancz.

ALTMAN (Thierry), 1993 : *Paul Nizan. Les conséquences du refus*, Bruxelles, De Boeck-Université, « Culture & communication ».

ANGENOT (Marc), 1982 : *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot.

ANGLÈS (Auguste), 1978 : *André Gide et le Premier Groupe de* La Nouvelle Revue française. *La formation du groupe et les années d'apprentissage (1890-1910)*, Paris, Gallimard.

ARON (Paul), 1995 : *La Littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Bruxelles, Labor, coll. « Un livre. Une œuvre ».

ASSOULINE (Pierre), 1985 : *L'Épuration des intellectuels*, Bruxelles, Complexe.

BARTHES (Roland), 1953 : *Le Degré zéro de l'écriture* (suivi de *Nouveaux Essais critiques*), Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1972.

BARTHES (Roland), 1964 : *Essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1981.

BATAILLE (Georges), 1957 : *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967.

BAUDELAIRE (Charles), 1986 : *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique » [éd. André Guyaux].

BEAUVOIR (Simone de), 1963 : *La Force des choses*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.
BEAUVOIR (Simone de), BERGER (Yves), FAYE (Jean-Pierre), RICARDOU (Jean), SARTRE (Jean-Paul), SEMPRUN (Jorge), 1965 : *Que peut la littérature ?*, Paris, UGE, coll. « L'inédit 10/18 ».
BELOFF (Max), 1970 : *The Intellectual in Politics*, New York, The Library Press.
BÉNICHOU (Paul), 1973 : *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti.
BÉNICHOU (Paul), 1977 : *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
BÉNICHOU (Paul), 1988 : *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
BERNARD (Jean-Pierre), 1972 : *Le Parti communiste français et la Question littéraire (1921-1939)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
BOSCHETTI (Anna), 1985 : *Sartre et « Les Temps modernes ». Une entreprise intellectuelle*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le sens commun ».
BOURDIEU (Pierre), 1971 : « Le marché des biens symboliques », dans *L'Année sociologique*, n° 22, p. 49-126.
BOURDIEU (Pierre), 1991 : « Le champ littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, p. 4-46.
BOURDIEU (Pierre), 1992 : *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Libre examen ».
BROMBERT (Victor), 1960 : *The Intellectual Hero. Studies in the french novel (1880-1955)*, Chicago, University of Chicago Press.
CAMUS (Albert), 1965 : *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
CARLSON (Marvin), 1970 : *Le Théâtre de la Révolution française*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
CAUTE (David), 1964 : *Communism and the French Intellectuals*, New York, MacMillan.

CHARLE (Christophe), 1990 : *Naissance des « intellectuels » (1880-1900)*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le sens commun ».

CONDÉ (Michel), 1989 : *La Genèse sociale de l'individualisme romantique. Esquisse historique de l'évolution du roman en France du dix-huitième au dix-neuvième siècle*, Tübingen, Niemeyer, coll. « Mimesis ».

DARNTON (Robert), 1983 : *Bohème littéraire et Révolution. Le monde des livres au XVIII^e^ siècle*, Paris, Éd. du Seuil.

DARNTON (Robert), 1992 : *Gens de lettres, Gens du livre*, Paris, Odile Jacob, coll. « Histoire ».

DEBORD (Guy), 1967 : *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

DEGUY (Jacques) (éd.), 1993 : *L'Intellectuel et ses miroirs romanesques (1920-1960)*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. « Travaux & Recherches-UL3 ».

DERRIDA (Jacques), 1996 : « "Il courait mort" : Salut, salut. Notes pour un courrier aux *Temps modernes* », dans *Les Temps modernes*, n° 587, p. 7-54.

DESANTI (Dominique), 1978 : *Drieu La Rochelle ou la Séduction mystifiée*, Paris, Flammarion.

DIECKMANN (Herbert), 1948 : *Le Philosophe. Texts and Interpretation*, Saint Louis, Washington University Studies, « Language and literature », n° 18.

DOUBROVSKY (Serge), 1980 : *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques ».

DUBOIS (Jacques), 1986 : *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, coll. « Dossiers Média ».

DUBOIS (Jacques), 1993 : *« L'Assommoir » de Zola*, Paris, Belin, coll. « Lettres Sup ».

ECO (Umberto), 1993 : *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset.

ELIAS (Norbert), 1996 : *Engagement et Distanciation*, Paris, Fayard, coll. « Pocket-Agora ».

ÉTIEMBLE (René), 1955 : *Hygiène des lettres, II : Littérature dégagée (1942-1953)*, Paris, Gallimard.

FABRE (Jean), 1980 : *Lumières et Romantisme. Énergie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, Paris, Klincksieck.

FERRIER (Jean-Louis), 1998 : *De Picasso à Guernica. Généalogie d'un tableau*, Paris, Hachette-littératures, coll. « Pluriel » [1re édition : 1985].

FIELD (Frank), 1975 : *Three French Writers and the Great War. Studies in the rise of communism and fascism*, Cambridge, Cambridge University Press.

FROHOCK (W. M.), 1952 : *André Malraux and the Tragic Imagination*, Stanford, Stanford University Press.

GENET (Claude), 1993 : *Pensées, Pascal 1670*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre-littérature », n° 42.

GIDE (André), 1950 : *Littérature engagée*, Paris, Gallimard. [Textes réunis par Yvonne Davet.]

GOLDMANN (Lucien), 1955 : *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard.

GOUHIER (Henri), 1986 : *Blaise Pascal. Conversion et apologétique*, Paris, Vrin.

GOULEMOT (Jean-Marie) et OSTER (Daniel), 1992 : *Gens de lettres. Écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire 1630-1900*, Paris, Minerve.

GOYET (Thierry) *et al.*, 1991 : *Pascal, Port-Royal*, Paris, Klincksieck.

GROVER (Frédéric) et ANDRIEU (Pierre), 1979 : *Drieu La Rochelle*, Paris, Hachette.

GUTWIRTH (Rudolf), 1996 : *La Morale et la pratique politique de Sartre*, Bruxelles, VUBPress.

HOLLIER (Denis), 1982 : *Politique de la prose. Jean-Paul Sartre et l'an quarante*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin ».

HOLLIER (Denis), 1993a : *Les Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique ».

HOLLIER (Denis) (dir.), 1993b : *De la littérature française*, Paris, Bordas.

HOLLIER (Denis), 1995 : *Le Collège de sociologie (1937-1939)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais ».

IDT (Geneviève), 1980 : « La "littérature engagée", manifeste permanent », dans *Littérature*, n° 39, octobre, p. 61-71.

IRELAND (John), 1995 : *Sartre, un art déloyal. Théâtralité et engagement*, Paris, Jean-Michel Place.

JAMESON (Fredric), 1961 : *Sartre : the Origins of a Style*, New Haven & Londres, Yale University Press.

JAMESON (Fredric), 1974 : *Marxism and Form. Twentieth-century dialectical theories of literature*, Princeton, Princeton University Press.

JAMESON (Fredric), 1981 : *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press.

JULLIARD (Jacques) et WINOCK (Michel) (dir.), 1996 : *Dictionnaire des intellectuels français. Les personnes, les lieux, les moments*, Paris, Éd. du Seuil.

LAQUEUR (Walter) & MOSSE (George L.) (éds.), 1966 : *The Left-Wing Intellectuals between the Wars (1929-1939)*, New York, Harper Torchbooks.

LARRAT (Jean-Claude), 1996 : *Malraux, Théoricien de la littérature*, Paris, PUF, coll. « Écrivains ».

LEIRIS (Michel), 1946 : *L'Âge d'homme*, précédé de *De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, 1990.

LOUBET DEL BAYLE (Jean-Louis), 1969 : *Les Non-Conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Éd. du Seuil.

LOUETTE (Jean-François), 1995 : *Silences de Sartre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles ».

LOUETTE (Jean-François), 1996 : *Sartre contra Nietzsche (Les Mouches, Huis clos, Les Mots)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Theatrum mundi-Monographie ».

LYOTARD (Jean-François), 1996 : *Signé Malraux*, Paris, Grasset.

MANDER (John), 1961 : *The Writer and Commitment*, London, Secker & Warburg.

MARCEL (Gabriel), 1935 : *Journal métaphysique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 3[e] éd.

MASSEAU (Didier), 1994 : *L'Invention de l'intellectuel*

dans l'Europe du XVIIIe siècle, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires ».

MARTINOIR (Francine de), 1995 : *La Littérature occupée. Les années de guerre 1939-1945*, Paris, Hatier, coll. « Brèves-Littérature ».

MATHEWSON (Rufus), 1975 : *The Positive Hero in Russian Literature*, Stanford, Stanford Universiy Press.

MÉLY (Benoît), 1985 : *Jean-Jacques Rousseau. Un intellectuel en rupture*, Paris, Minerve.

MOREL (Jean-Pierre), 1985 : *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».

NADEAU (Maurice), 1970 : *Histoire du surréalisme. Documents sur-réalistes*, Paris, Éd. du Seuil.

OELER (Rolf), 1996 : *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848*, Paris, Payot (trad. Guy Petitdemange et Sabine Cornille).

ORY (Pascal), 1980 : *Nizan : destin d'un révolté*, Paris Ramsay.

ORY (Pascal) et SIRINELLI (Jean-François), 1986 : *Les Intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin.

ORY (Pascal), 1994 : *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire (1935-1938)*, Paris, Plon.

PAULHAN (Jean), 1941 : *Les Fleurs de Tarbes* ou *La Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 1990.

PÉRU (Jean-Michel), 1991 : « Une crise du champ littéraire français. Le débat sur la "littérature prolétarienne" (1925-1935) », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, p. 47-65.

PINEAUX (Jacques), 1971 : *La Poésie des protestants de langue française (1559-1598)*, Paris, Klincksieck.

POMMEAU (René), 1991 : *L'Europe des Lumières*, Paris, Stock.

POMMEAU (René), 1969 : *La Religion de Voltaire*, Paris, Nizet.

REDFERN (W. D.), 1972 : *Paul Nizan. Commited literature in a conspirational world*, Princeton, Princeton University Press.

RIEUNEAU (Maurice), 1974 : *Guerre et Révolution dans le roman français (1919-1939)*, Paris, Klincksieck.

ROBBE-GRILLET (Alain), 1963 : *Pour un nouveau roman*, Paris, Éd. de Minuit.

ROBIN (Régine), 1986 : *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot.

RONY (Olivier), 1993 : *Jules Romains ou l'Appel au monde*, Paris, Laffont, coll. « Biographies sans masque ».

SAID (Edward W.), 1996 : *Des intellectuels et du pouvoir*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Essais ».

SAPIRO (Gisèle), 1999 : *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard.

SARTRE (Jean-Paul), 1947 : *Situations, I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993 [réédité sous le titre : *Critiques littéraires*].

SARTRE (Jean-Paul), 1948a : *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

SARTRE (Jean-Paul), 1948b : *Situations, II*, Paris, Gallimard.

SARTRE (Jean-Paul), 1964a : *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

SARTRE (Jean-Paul), 1964b. : *Situations, VI*, Paris, Gallimard.

SARTRE (Jean-Paul), 1973 : *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».

SARTRE (Jean-Paul), 1986 : *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard.

SARTRE (Jean-Paul), 1990 : *Situations philosophiques (1939-1968)*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

SARTRE (Jean-Paul), 1998 : *La Responsabilité de l'écrivain*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philosophie ».

SCHALK (David L.), 1979 : *The Spectrum of Political Engagement. Mounier, Benda, Nizan, Brasillach, Sartre*, Princeton, Princeton University Press.

SIRINELLI (Jean-François), 1988 : *Génération intellectuelle. Khâgneux et normaliens dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Fayard.

SIRINELLI (Jean-François, dir.), 1992 : *Histoire des droites en France*, 3 tomes (I. *Politique* ; II. *Cultures* ; III. *Sensibilités*), Paris, Gallimard, coll. « *NRF*-essais ».

SIRINELLI (Jean-François), 1995 : *Deux Intellectuels dans le siècle. Sartre et Aron*, Paris, Fayard.

STERNHELL (Zeev), 1972 : *Maurice Barrès et le Nationalisme français*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques.

STERNHELL (Zeev), 1978 : *La Droite révolutionnaire (1885-1914). Les origines françaises du fascisme*. Paris, Éd. du Seuil.

STERNHELL (Zeev), *Ni droite, ni gauche. L'idéologie fasciste en France*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.

SULEIMAN (Susan RUBIN), 1983 : *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983.

TEL QUEL, 1968 : *Théorie d'ensemble*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Tel Quel ».

VIALA (Alain), 1985 : *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éd. de Minuit.

WEBER (Eugen), 1995 : *La France des années 30. Tourments et perplexités*, Paris, Fayard.

WINOCK (Michel), 1999 : *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points ».

المؤلف فى سطور:

وُلد سنة ١٩٧٠، متخصص فى الأدب الفرنسى خلال النصف الأول من القرن العشرين، وهو باحث فى جامعة ليج (بلچيكا) حيث ناقش أطروحته عن چان بول سارتر (نهايات الأدب : سارتر من العَرَضية إلى الالتزام، ١٩٣٨ - ١٩٤٧).

المترجم فى سطور:

ناقد وروائى من المغرب. كان أستاذاً محاضراً بكلية الآداب، جامعة محمد الخامس، وانتخب ثلاث مرات رئيساً لاتحاد كتاب المغرب (١٩٧٦-١٩٨٣). ترجم عدداً من الكتب عن الفرنسية.

المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنميـة ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنبًا إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا	چون كوين	أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣-	التراث المسروق	چورچ چيمس	شوقى جلال
٤-	كيف تتم كتابة السيناريو	إنچا كاريتنيكوڤا	أحمد الحضرى
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إڤيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	چيرار چينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١-	مختارات شعرية	ڤيسواڤا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديڤيد براونيستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤-	التحليل النفسى للأدب	چان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥-	الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦-	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧-	مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨-	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	چورچ سفيريس	نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	چون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥-	مثنوى (٦ أجزاء)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦-	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
٢٨-	رسالة فى التسامح	چون لوك	منى أبو سنة
٢٩-	الموت والوجود	چيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	چان سوفاچيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢-	الانقراض	ديڤيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤-	الرواية العربية	روچر آلن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداثة	پول ب . ديكسون	خليل كلفت
٣٦-	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨-	نقد الحداثة	ألن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنچامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت دينا وجون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩-	الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥-	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	چوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	بإشراف : محمد الجوهرى
٦٢-	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	ڤالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	حسن بيومى

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكي	سعيد الغانمي وناصر حلاوي
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمري
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوي
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دي أونامونو	محمود السيد علي
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالي
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكي أقطاي	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقي	أحمد فتحي يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العناني
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتوني جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيي الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونياك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوي
٩٥-	مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو باييخو	سري محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعي
٩٨-	الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحي
١٠١-	النص الروائي: تقنيات ومناهج	برنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبي	عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣-	قبر ابن عربي يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجني (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوي
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	جيرار جينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسي	ماريا خيسوس روبييرامتي	أشرف علي دعدور
١٠٧-	صورة الفدائي في الشعر الأمريكي اللاتيني المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدي
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من المؤلفين	محمود علي مكي
١٠٩-	حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوي ماكليود	إكرام يوسف

١١٣-	راية التمرد	سادى بلانت	أحمد حسان
١١٤-	مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرجينيا وولف	سمية رمضان
١١٦-	امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧-	المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨-	النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩-	النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠-	الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١-	الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢-	نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣-	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنيتل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤-	الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥-	التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦-	فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧-	إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨-	الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩-	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠-	الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١-	مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢-	ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣-	الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤-	تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥-	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦-	فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧-	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	جوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨-	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩-	پارسيفال (مسرحية)	ريتشارد فاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠-	حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١-	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢-	الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣-	قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤-	صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥-	موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦-	الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالرءوف البمبى
١٤٧-	مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨-	القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩-	النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠-	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	چى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٩- الأيديولوچية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١- مسرحيتان من المسرح الإسبانى	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤- شامپوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	ڤنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة (شعر)	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤- القاهرة: حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	ألڤين كرنان	بدر الديب

١٨٩-	العمى والبصيرة مقالات فى بلاغة النقد المعاصر	بول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠-	محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١-	الكلام رأسمال وقصص أخرى	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	مصطفى حجازى السيد
١٩٢-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
١٩٣-	عامل المنجم (رواية)	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد
١٩٤-	مختارات من النقد الانجلو-أمريكى الحديث	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥-	شتاء ٨٤ (رواية)	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦-	المهلة الأخيرة (رواية)	ڤالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧-	سيرة الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨-	الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩-	تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداو	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠-	ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	چيرمى سيبروك	فخرى لبيب
٢٠١-	الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣-	الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤-	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد هويدى
٢٠٥-	الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦-	الهيولية تصنع علماً جديداً	چيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧-	ليل أفريقى (رواية)	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨-	شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩-	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠-	مثنويات حكيم سنائى (شعر)	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١-	فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢-	قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣-	مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤-	قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محيى الدين
٢١٥-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢١٦-	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧-	مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	نادية البنهاوى
٢١٨-	لعبة الحجلة (رواية)	خوليو كورتاثان	على إبراهيم منوفى
٢١٩-	بقايا اليوم (رواية)	كازو إيشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠-	الهيولية فى الكون	بارى پاركر	على يوسف على
٢٢١-	شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢-	فرانز كافكا	رونالد جراى	نسيم مجلى
٢٢٣-	العلم فى مجتمع حر	باول فيرابند	السيد محمد نفادى
٢٢٤-	دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥-	حكاية غريق (رواية)	جابرييل جارثيا ماركيث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦-	أرض المساء وقصائد أخرى	ديڤيد هربت لورانس	طاهر محمد على البربرى

٢٢٧- المسرح الإسباني في القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركي	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩- مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠- عن الذباب والفئران والبشر	فرانسوار جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١- الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمي سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢- ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣- فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي	آرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤- الإسلام في السودان	ج. سبنسر ترمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥- ديوان شمس تبريزي (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومي	إبراهيم الدسوقي شتا
٢٣٦- الولاية	ميشيل شودكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧- مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨- العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩- العربي في الأدب الإسرائيلي	جيلا رامراز – رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاى حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١- في انتظار البرابرة (رواية)	ج . م. كوتزى	ابتسام عبدالله
٢٤٢- سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن
٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفي بروفنسال	بإشراف صلاح فضل
٢٤٤- الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥- نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس وآخرون	توفيق على منصور
٢٤٦- مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحداثة في مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨- حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩- لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠- علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف محمد الجوهرى
٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوڤا	حسن بيومى
٢٥٤- أقدم لك: الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥- أقدم لك: أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦- أقدم لك: ديكارت	ديف روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨- الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمني عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردون مارشال	بإشراف محمد الجوهرى
٢٦١- رحلة في فكر زكي نجيب محمود	زكي نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢- مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	على يوسف على
٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض

٢٦٥- روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦- مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧- فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨- ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩- وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠- وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١- الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال
٢٧٢- الأديرة الأثرية فى مصر	سى. سى. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣- الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر	چوان كول	عنان الشهاوى
٢٧٤- السيدة باربارا (رواية)	رومولو جايجوس	محمود على مكى
٢٧٥- ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦- فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمسانى
٢٧٧- الچينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى
٢٧٨- البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩- الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠- الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١- الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى
٢٨٢- طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣- السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الرءوف البمبى
٢٨٤- هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عتمان
٢٨٥- رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢٨٧- الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨- الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩- ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠- علم اللغة والترجمة	چورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١- تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢- تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣- مقدمة للأدب العربى	روچر آلن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤- فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥- سلطان الأسطورة	چوزيف كامبل وبيل مويرز	بدر الديب
٢٩٦- مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧- فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨- مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩- ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	چين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠- أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١- أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢- أقدم لك: فنجنشتين	چون هيتون وجودى جرو نز	إمام عبد الفتاح إمام

٢٠٣- أقدم لك: بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٢٠٤- أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٢٠٥- الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٢٠٦- الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	جان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٢٠٧- أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكى
٢٠٨- أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز وبورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٢٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٢١٠- أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٢١١- مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٢١٢- روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٢١٣- أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٢١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعى
٢١٥- جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٢١٦- محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٢١٧- بلا غد	س. شير لايموڤا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٢١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٩- صور دريدا	جايترى سبيڤاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٢٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٢٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليڤى برو فنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو يوجين كليتباور	خالد مفلح حمزة
٢٢٣- فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٢٢٤- اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٢٢٥- عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٢٢٦- المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٢٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٢٢٨- يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٢٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٢٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت	مارڤن شيرد	سامى صلاح
٢٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٢٣٢- شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٢٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٢٣٤- لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٢٣٦- متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٢٣٧- فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٢٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٢٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

الرقم	العنوان	المؤلف	المترجم
٢٤١-	قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا ريلكه	حسن حلمى
٢٤٢-	سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٢٤٣-	العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٢٤٤-	الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٢٤٥-	الركض خلف الزمان (شعر)	يونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢٤٦-	سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٢٤٧-	الصبية الطائشون (رواية)	چان كوكتو	بكر الحلو
٢٤٨-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٤٩-	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	آرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٢٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٢٥١-	مبادئ المنطق	چوزايا رويس	أحمد الانصارى
٢٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٢٥٣-	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٢٥٤-	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٢٥٥-	التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٢٥٦-	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٢٥٧-	متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٢٥٨-	أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٥٩-	محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٢٦٠-	أنثروبولوجيا اللغة	أندريه چاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٢٦١-	التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٢٦٢-	تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٢٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد چيبسون	صبرى محمد حسن
٢٦٤-	حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٢٦٥-	سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٢٦٦-	نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٢٦٧-	القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البرّاق عبدالهادى رضا
٢٦٨-	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	چيرالد برنس	عابد خزندار
٢٦٩-	المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٢٧٠-	الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٢٧١-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٧٢-	عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٢٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٢٧٤-	اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٢٧٥-	الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٢٧٦-	الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	چان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٢٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٢٧٨-	المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٢٧٩-	ملك فى الحديقة (رواية)	ستيل باث	جمال عبدالرحمن
٢٨٠-	حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٢٨١-	أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٢٨٢-	تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد اسفنديار	أحمد محمد نادى
٢٨٣-	هدية الحجاز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨٤-	القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٢٨٥-	مشترى العشق (رواية)	محمد علي بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٢٨٦-	دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٢٨٧-	أغنيات وسوناتات (شعر)	جون دن	بهاء جاهين
٢٨٨-	مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٢٨٩-	تفاهم وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٩٠-	الأرشيفات والمدن الكبرى	إم. فى. روبرتس	عثمان مصطفى عثمان
٢٩١-	الحافلة الليلكية (رواية)	مايف بينشى	منى الدروبى
٢٩٢-	مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانجا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٩٣-	فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٢٩٤-	القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
٢٩٥-	آلام سياوش (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
٢٩٦-	السافاك	تقى نجارى راد	محمود علاوى
٢٩٧-	أقدم لك: نيتشه	لورانس جين وكيتى شين	إمام عبدالفتاح إمام
٢٩٨-	أقدم لك: سارتر	فيليب تودى وهوارد ريد	إمام عبدالفتاح إمام
٢٩٩-	أقدم لك: كامى	ديفيد ميروفتش وآلن كوركس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠-	مومو (رواية)	ميشائيل إنده	ماهر الجوهرى
٤٠١-	أقدم لك: علم الرياضيات	زياودن ساردر وآخرون	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢-	أقدم لك: ستيفن هوكنج	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣-	ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	تودور شتورم وجوتفرد كولر	عماد حسن بكر
٤٠٤-	تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥-	إيزابيل (رواية)	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦-	المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧-	الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	مجموعة من المؤلفين	طلعت شاهين
٤٠٨-	معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩-	انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠-	خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١-	همس من الماضى	جينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٤١٣-	أغنيات المنفى (شعر)	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤-	الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
٤١٥-	صورة كوكب (مسرحية)	فريدريش دورينمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦-	مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	محمد مصطفى بدوى

الرقم	العنوان	المؤلف	المترجم
-٤١٧	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
-٤١٨	سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
-٤١٩	العصر الذهبى للإسكندرية	جون مارلو	نسيم مجلى
-٤٢٠	مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	ڤولتير	الطيب بن رجب
-٤٢١	الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول	روى متحدة	أشرف كيلانى
-٤٢٢	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
-٤٢٣	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
-٤٢٤	لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
-٤٢٥	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
-٤٢٦	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
-٤٢٧	بانديراس الطاغية (رواية)	باى إنكلان	ثريا شلبى
-٤٢٨	الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
-٤٢٩	أقدم لك: هيجل	ليود سبنسر وأندزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
-٤٣٠	أقدم لك: كانط	كريستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
-٤٣١	أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
-٤٣٢	أقدم لك: ماكياڤللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
-٤٣٣	أقدم لك: جويس	ديڤيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
-٤٣٤	أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	عصام حجازى
-٤٣٥	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
-٤٣٦	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
-٤٣٧	رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى	شبلى النعمانى	جلال الحفناوى
-٤٣٨	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
-٤٣٩	موت المرابى (رواية)	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
-٤٤٠	قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
-٤٤١	رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
-٤٤٢	حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
-٤٤٣	اللغة العربية. تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
-٤٤٤	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
-٤٤٥	حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
-٤٤٦	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
-٤٤٧	ملحمة السِّيد	تراث شعبى إسبانى	الطاهر أحمد مكى
-٤٤٨	الفلاحون (ميراث الترجمة)	الأب عيروط	محى الدين اللبان ووليم داوود مرقس
-٤٤٩	أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
-٤٥٠	أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
-٤٥١	أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
-٤٥٢	أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
-٤٥٣	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
-٤٥٤	خمسون عامًا من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

الرقم	العنوان	المؤلف	المترجم
٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مجـ٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية القلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	چوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد النتة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢-	دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرچينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩-	المقهـــى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠-	تساى ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١-	بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير چاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة چامبل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسِّرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	إدموند هُسِّرل	محمود رجب
٤٩٠-	أسمار البيغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	چى ڤارچيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣- خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤- كتاب الموتى: الخروج فى النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥- اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦- الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧- العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨- النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩- تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠- فى طفولتى دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١- تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	أرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢- أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣- مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤- كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥- كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦- ربما كان قديساً (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧- سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨- المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩- الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠- الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١- كوكب مرقّع (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢- كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣- العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤- مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥- من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦- إرادة الإنسان فى علاج الإدمان	آرنولد واشنطون ودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧- نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨- استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩- محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠- الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١- قاموس تراجم مصر الحديثة	أرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢- إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣- الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤- الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥- موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦- أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧- أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨- أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفلْ إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩- بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ
٥٣٠- مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر

٥٣١- ما الذي حَدَثَ في «حدث» ١١ سبتمبر؟	جاك دريدا	صفاء فتحي
٥٣٢- المغامرُ والمستشرق	هنري لورنس	بشير السباعي
٥٣٣- تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوي
٥٣٤- الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥- مخزن الأسرار (شعر)	نظامي الكنجوي	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦- الثقافات وقيم التقدم	صموئيل هنتنجتون ولورانس هاريزون	شوقي جلال
٥٣٧- للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوي
٥٣٨- النفس والآخر في قصص يوسف الشاروني	كيت دانيلر	محمد الحديدي
٥٣٩- خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحي
٥٤٠- توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١- هي تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢- قصص مختارة من الأدب اليوناني الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣- أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤- أقدم لك: ميلاني كلاين	روبرت هنشل وآخرون	حمدي الجابري
٥٤٥- يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦- ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق على منصور
٥٤٧- أقدم لك: بارت	فيليب تودي وآن كورس	جمال الجزيري
٥٤٨- أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	حمدي الجابري
٥٤٩- أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلي وليتاجانز	جمال الجزيري
٥٥٠- أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدي الجابري
٥٥١- الموسيقى والعولمة	سايمون ماندي	سمحة الخولي
٥٥٢- قصص مثالية	ميجيل دي ثربانتس	على عبد الرءوف البمبي
٥٥٣- مدخل للشعر الفرنسي الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤- مصر في عهد محمد علي	عفاف لطفي السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥- الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادي والعشرين	أناتولي أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالي
٥٥٦- أقدم لك: جان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدي الجابري
٥٥٧- أقدم لك: الماركيز دي ساد	ستوارت هود وجراهام كرولي	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨- أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردار وبورين ڤان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩- الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجي	عبدالحي أحمد سالم
٥٦٠- صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦١- جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦٢- بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣- ورود الخريف (مسرحية)	خاثينتو بينابينتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٤- عُش الغريب (مسرحية)	خاثينتو بينابينتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٥- الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦- تاريخ أوروبا في العصور الوسطى	موريس بيشوب	على السيد على
٥٦٧- الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨- الأصولي في الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩-	موقع الثقافة	هومى بابا	ثائر ديب
٥٧٠-	دول الخليج الفارسى	سير روبرت هاى	يوسف الشارونى
٥٧١-	تاريخ النقد الإسبانى المعاصر	إيميليا دى ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢-	الطب فى زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣-	أقدم لك: فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتى	جمال الجزيرى
٥٧٤-	مصر القديمة فى عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعى
٥٧٥-	الاقتصاد السياسى للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦-	فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشرى محمد
٥٧٧-	مغامرات بينوكيو	كارلو كولودى	محمد قدرى عمارة
٥٧٨-	الجماليات عند كيتس وهنت	أيومى ميزوكوشى	محمد إبراهيم وعصام عبد الروف
٥٧٩-	أقدم لك: تشومسكى	چون ماهر وچودى جروتز	محيى الدين مزيد
٥٨٠-	دائرة المعارف الدولية (مج١)	چون فيزر وپول سيترجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١-	الحمقى يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢-	مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣-	الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤-	سفر (رواية)	محمود دولت آبادى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥-	الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦-	السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروى آرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧-	تاريخ تطور الفكر الصينى	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزيز حمدى
٥٨٨-	أمنحوتپ الثالث	أنييس كابرول	ماهر جويجاتى
٥٨٩-	تمبكت العجيبة	فيلكس ديبوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠-	أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدى عبدالله
٥٩١-	الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢-	الثورة المصرية (جـ١)	محمد صبرى السوربونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣-	قصائد ساحرة	پول ڤاليرى	بكر الحلو
٥٩٤-	القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
٥٩٥-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٥٩٦-	الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧-	مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨-	مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومى على قنديل
٥٩٩-	فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوى
٦٠٠-	الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١-	النسوية والمواطنة	ريان ڤوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلى
٦٠٢-	ليوتار نحو فلسفة ما بعد حداثية	چيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣-	النقد الثقافى	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤-	الكوارث الطبيعية (مج١)	پاتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٦٠٥-	مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦-	قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى

العنوان	المؤلف	المترجم
٦٠٧- قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨- قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩- الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠- العمارة المدجنة	رفائيل لوبث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١- النقد والأيديولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢- رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣- السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤- بيت الأقصر الكبير(رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥- عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩٩٧ إلى ١٩٩٩	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦- أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧- الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨- نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
٦١٩- مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠- السلام الصليبى	توماش ماستناك	بشير السباعى
٦٢١- رباعيات الخيام (ميراث الترجمة)	عمر الخيام	محمد السباعى
٦٢٢- أشعار من عالم اسمه الصين	أى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣- نوادر جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤- شعر المرأة الأفريقية	نخبة	غادة الحلوانى
٦٢٥- الجرح السرى	جان جينيه	محمد برادة
٦٢٦- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧- حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨- أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩- قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
٦٣٠- سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١- مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
٦٣٢- المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	دولورس برامون	رانيا محمد
٦٣٣- الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤- مكتبة الإسكندرية	روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
٦٣٥- التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦- حج يولندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧- مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
٦٣٨- الديمقراطية والشعر	روبرت بن وارين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩- فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠- ألكسياد	الأميرة أنّاكومنينا	حسن حبشى
٦٤١- برتراند رسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢- أقدم لك: داروين والتطور	جوناثان ميلر وبورين ثان لون	ممدوح عبد المنعم
٦٤٣- سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدريابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤- العلوم عند المسلمين	هوارد د.تيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥- السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلي ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦- قصة الثورة الإيرانية	سيهر ذبيح	عبد الوهاب علوب
٦٤٧- رسائل من مصر	چون نينيه	فتحي العشري
٦٤٨- بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩- الخوف وقصص خرافية أخرى	چي دى موباسان	سحر يوسف
٦٥٠- الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	روچر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١- ديليسبس الذى لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢- آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣- مدرسة الطغاة (مسرحية)	إيريش كستنر	سمير جريس
٦٥٤- أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥- أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦- خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسو ساسترى	ممدوح البستاوى
٦٥٧- محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨- حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩- قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٦٦٠- نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١- روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى
٦٦٢- رحلة إلى الجذور	داسو سالدييار	صبرى التهامى
٦٦٣- امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤- الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وإنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥- عوالم أخرى	بول دافيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦- تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	وولفجانج اتش كليمن	جمال عبد الناصر ومدحت الجيار وجمال جاد الرب
٦٦٧- الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	ألفن جولدنر	على ليلة
٦٦٨- ثقافات العولمة	فريدريك چيمسون وماساو ميوشى	ليلى الجبالى
٦٦٩- ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠- أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو بكر	ماهر البطوطى
٦٧١- قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	چيمس بولدوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢- مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	نخبة	إبتهال سالم
٦٧٣- ضرب الكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوى
٦٧٤- ديوان الإمام الخمينى	آية الله العظمى الخمينى	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥- أثينا السوداء (جـ٢، مجـ١)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦- أثينا السوداء (جـ٢، مجـ٢)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مجـ١)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مجـ٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠- المدينة الفاضلة (ميراث الترجمة)	كارل ل. بيكر	محمد شفيق غربال
٦٨١- هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمى
٦٨٢- نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	بن أوكرى	صبرى محمد حسن

العنوان	المؤلف	المترجم
٦٨٣- سكين واحد لكل رجل (رواية)	تى. م. ألوكو	صبرى محمد حسن
٦٨٤- الأعمال القصصية الكاملة (أنا كندا) (جـ١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٥- الأعمال القصصية الكاملة (الصحراء) (جـ٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٦- امرأة محاربة (رواية)	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧- محبوبة (رواية)	فتانة حاج سيد جوادى	ماجدة العنانى
٦٨٨- الانفجارات الثلاثة العظمى	فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
٦٨٩- الملف (مسرحية)	تاديوش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠- محاكم التفتيش فى فرنسا	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩١- ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩٢- أقدم لك: الوجودية	ريتشارد أبيجانسى وأوسكار زاريت	حمدى الجابرى
٦٩٣- أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة)	حاييم برشيت وآخرون	جمال الجزيرى
٦٩٤- أقدم لك: دريدا	چيف كولينز وبيل مايبلين	حمدى الجابرى
٦٩٥- أقدم لك: رسل	ديف روبنسون وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦- أقدم لك: روسو	ديف روبنسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧- أقدم لك: أرسطو	روبرت ودفين وجودى جروفس	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨- أقدم لك: عصر التنوير	ليود سبنسر وأندرزيجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩- أقدم لك: التحليل النفسى	إيڤان وارد وأوسكار زارايت	جمال الجزيرى
٧٠٠- الكاتب وواقعه	ماريو بارجاس يوسا	بسمة عبدالرحمن
٧٠١- الذاكرة والحداثة	وليم رود ڤيڤيان	منى البرنس
٧٠٢- مدونة چوستنيان فى الفقه الرومانى (ميراث الترجمة)	چوستنيان	عبد العزيز فهمى
٧٠٣- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٢)	إدوارد جرانڤيل براون	أمين الشواربى
٧٠٤- فيه ما فيه	مولانا جلال الدين الرومى	محمد علاء الدين منصور وآخرون
٧٠٥- فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام	الإمام الغزالى	عبدالحميد مدكور
٧٠٦- الشفرة الوراثية وكتاب التحولات	جونسون ف. يان	عزت عامر
٧٠٧- أقدم لك: ڤالتر بنيامين	هوارد كاليجل وآخرون	وفاء عبدالقادر
٧٠٨- فراعنة من؟	دونالد مالكولم ريد	رءوف عباس
٧٠٩- معنى الحياة	ألفريد آدلر	عادل نجيب بشرى
٧١٠- الأطفال والتكنولوجيا والثقافة	إيان هاتشباى وجوموران - إليس	دعاء محمد الخطيب
٧١١- درة التاج	ميرزا محمد هادى رسوا	هناء عبد الفتاح
٧١٢- الإلياذة (جـ١) (ميراث الترجمة)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٣- الإلياذة (جـ٢) (ميراث الترجمة)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٤- حديث القلوب (ميراث الترجمة)	لامنيه	حنا صاوه
٧١٥- سر تقدم الإنكليز السكسونيين (ميراث الترجمة)	إدمون ديمولان	أحمد فتحى زغلول
٧١٦- جامعة كل المعارف (جـ٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٧- جامعة كل المعارف (جـ٣)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٨- جامعة كل المعارف (جـ٥)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٩- مسرح الأطفال: فلسفة وطريقة	م. جولدبرج	جميلة كامل
٧٢٠- مداخل إلى البحث فى تعلم اللغة الثانية	دونام چونسون	على شعبان وأحمد الخطيب

الرقم	العنوان	المؤلف	المترجم
٧١١-	فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج١)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبد الغنى
٧٢٢-	الصفيحة وقصص أخرى	يشار كمال	الصفصافى أحمد القطورى
٧٢٣-	تحديات ما بعد الصهيونية	إفرايم نيمنى	أحمد ثابت
٧٢٤-	اليسار الفرويدى	پول روبنسون	عبده الريس
٧٢٥-	الاضطراب النفسى	چون فيتكس	مى مقلد
٧٢٦-	الموريسكيون فى المغرب	غييرمو غوثالبيس بوستو	مروة محمد إبراهيم
٧٢٧-	حلم البحر (رواية)	باچين	وحيد السعيد
٧٢٨-	العولمة: تدمير العمالة والنمو	موريس آليه	أميرة جمعة
٧٢٩-	الثورة الإسلامية فى إيران	صادق زيباكلام	هويدا عزت
٧٣٠-	حكايات من السهول الأفريقية	آن جاتى	عزت عامر
٧٣١-	النوع: الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف	مجموعة من المؤلفين	محمد قدرى عمارة
٧٣٢-	قصص بسيطة (رواية)	إنجو شولتسه	سمير جريس
٧٣٣-	مأساة عطيل (مسرحية)	وليم شيكسبير	محمد مصطفى بدوى
٧٣٤-	بونابرت فى الشرق الإسلامى	أحمد يوسف	أمل الصبان
٧٣٥-	فن السيرة فى العربية	مايكل كوبرسون	محمود محمد مكى
٧٣٦-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ١)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٣٧-	الكوارث الطبيعية (مج٢)	پاتريك ل. آبوت	توفيق على منصور
٧٣٨-	دمشق من عصر ما قبل التاريخ إلى الدولة المملوكية	چيرار دى چورج	محمد عواد
٧٣٩-	دمشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر	چيرار دى چورج	محمد عواد
٧٤٠-	خطابات السلطة	بارى هندس	مرفت ياقوت
٧٤١-	الإسلام وأزمة العصر	برنارد لويس	أحمد هيكل
٧٤٢-	أرض حارة	خوسيه لاكوادرا	رزق بهنسى
٧٤٣-	الثقافة: منظور داروينى	روبرت أونجر	شوقى جلال
٧٤٤-	ديوان الأسرار والرموز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبد الحميد
٧٤٥-	المآثر السلطانية	بيك الدنبلى	محمد أبو زيد
٧٤٦-	تاريخ التحليل الاقتصادى (مج١)	چوزيف أ. شومبيتر	حسن النعيمى
٧٤٧-	الاستعارة فى لغة السينما	تريڤور وايتوك	إيمان عبد العزيز
٧٤٨-	تدمير النظام العالمى	فرانسيس بويل	سمير كريم
٧٤٩-	إيكولوچيا لغات العالم	ل.-ج. كالفيه	باتسى جمال الدين
٧٥٠-	الإلياذة	هوميروس	بإشراف: أحمد عتمان
٧٥١-	الإسراء والمعراج فى تراث الشعر الفارسى	نخبة	علاء السباعى
٧٥٢-	ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف	جمال قارصلى	نمر عاروري
٧٥٣-	التنمية والقيم	إسماعيل سراج الدين وآخرون	محسن يوسف
٧٥٤-	الشرق والغرب	أنّا مارى شيمل	عبدالسلام حيدر
٧٥٥-	تاريخ الشعر الإسبانى خلال القرن العشرين	أندرو ب. دبيكى	على إبراهيم منوفى
٧٥٦-	ذات العيون الساحرة	إنريكى خارديل بونثيلا	خالد محمد عباس
٧٥٧-	تجارة مكة	پاتريشيا كرون	آمال الروبى
٧٥٨-	الإحساس بالعولمة	بروس روبنز	عاطف عبدالحميد

٧٥٩- النثر الأردى مولوى سيد محمد جلال الحفناوى

٧٦٠- الدين والتصور الشعبي للكون السيد الأسود السيد الأسود

٧٦١- جيوب مثقلة بالحجارة (رواية) فيرچينيا وولف فاطمة ناعوت

٧٦٢- المسلم عدوًا و صديقًا ماريا سوليداد عبدالعال صالح

٧٦٣- الحياة فى مصر أنريكو بيا نجوى عمر

٧٦٤- ديوان غالب الدهلوى (شعر غزل) غالب الدهلوى حازم محفوظ

٧٦٥- ديوان خواجه الدهلوى (شعر تصوف) خواجه مير درد الدهلوى حازم محفوظ

٧٦٦- الشرق المتخيل تييرى هنتش غازى برو وخليل أحمد خليل

٧٦٧- الغرب المتخيل نسيب سمير الحسينى غازى برو

٧٦٨- حوار الثقافات محمود فهمى حجازى محمود فهمى حجازى

٧٦٩- أدباء أحياء فريدريك هتمان رندا النشار وضياء زاهر

٧٧٠- السيدة بيرفيكتا بينيتو بيريث جالدوس صبرى التهامى

٧٧١- السيد سيجوندو سومبرا ريكاردو جويرالديس صبرى التهامى

٧٧٢- بريخت ما بعد الحداثة إليزابيث رايت محسن مصيلحى

٧٧٣- دائرة المعارف الدولية (جـ٢) چون فيزر وبول ستيرجز بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى

٧٧٤- الديموقراطية الأمريكية: التاريخ والمرتكزات مجموعة من المؤلفين حسن عبد ربه المصرى

٧٧٥- مرآة العروس نذير أحمد الدهلوى جلال الحفناوى

٧٧٦- منظومة مصيبت نامه (مج١) فريد الدين العطار محمد محمد يونس

٧٧٧- الانفجار الأعظم چيمس إ. ليدسى عزت عامر

٧٧٨- صفوة المديح مولانا محمد أحمد ورضا القادرى حازم محفوظ

٧٧٩- خيوط العنكبوت وقصص أخرى نخبة سمير عبدالحميد إبراهيم وسارة تاكاهاشى

٧٨٠- من أدب الرسائل الهندية حجاز ١٩٢٠ غلام رسول مهر سمير عبد الحميد إبراهيم

٧٨١- الطريق إلى بكين هدى بدران نبيلة بدران

٧٨٢- المسرح المسكون مارڤن كارلسون جمال عبد المقصود

٧٨٣- العولمة والرعاية الإنسانية ڤيك چورج وپول ويلدنج طلعت السروجى

٧٨٤- الإساءة للطفل ديڤيد أ. وولف جمعة سيد يوسف

٧٨٥- تأملات عن تطور ذكاء الإنسان كارل ساجان سمير حنا صادق

٧٨٦- المئنبة (رواية) مارجريت أتوود سحر توفيق

٧٨٧- العودة من فلسطين جوزيه بوفيه إيناس صادق

٧٨٨- سر الأهرامات ميروسلاف فرنر خالد أبو اليزيد البلتاجى

٧٨٩- الانتظار (رواية) هاچين منى الدروبى

٧٩٠- الفرانكفونية العربية مونيك بونتو جيهان العيسوى

٧٩١- التطور وعامل التطور فى مصر القديمة محمد الشيمى ماهر جويجاتى

٧٩٢- دراسات حول القصص القصيرة لإدريس ومحفوظ منى ميخائيل منى إبراهيم

٧٩٣- ثلاث رؤى للمستقبل چون جريڤيس رءوف وصفى

٧٩٤- التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ٢) هوارد زن شعبان مكاوى

٧٩٥- مختارات من الشعر الإسبانى (جـ١) نخبة على عبد الرءوف البمبى

٧٩٦- آفاق جديدة فى دراسة اللغة والذهن نعوم تشومسكى حمزة المزينى

٧٩٧- الرؤية فى ليلة معتمة (شعر)	نخبة	طلعت شاهين
٧٩٨- الإرشاد النفسى للأطفال	كاترين جيلدرد ودافيد جيلدرد	سميرة أبو الحسن
٧٩٩- سلم السنوات	آن تيلر	عبد الحميد فهمى الجمال
٨٠٠- قضايا فى علم اللغة التطبيقى	ميشيل ماكارثى	عبد الجواد توفيق
٨٠١- نحو مستقبل أفضل	تقرير دولى	بإشراف: محسن يوسف
٨٠٢- مسلمو غرناطة فى الآداب الأوروبية	ماريا سوليداد	شرين محمود الرفاعى
٨٠٣- التغيير والتنمية فى القرن العشرين	توماس باترسون	عزة الخميسى
٨٠٤- سوسيولوجيا الدين	دانييل ميرفيه-ليجيه وجان بول ويلام	درويش الحلوجى
٨٠٥- من لا عزاء لهم (رواية)	كازو إيشيجورو	طاهر البربرى
٨٠٦- الطبقة العليا المتوسطة	ماجدة بركة	محمود ماجد
٨٠٧- يحى حقى: تشريح مفكر مصرى	ميريام كوك	خيرى دومة
٨٠٨- الشرق الأوسط والولايات المتحدة	ديفيد دابليو ليش	أحمد محمود
٨٠٩- تاريخ الفلسفة السياسية (جـ١)	ليو شتراوس وجوزيف كروپسى	محمود سيد أحمد
٨١٠- تاريخ الفلسفة السياسية (جـ٢)	ليو شتراوس وجوزيف كروپسى	محمود سيد أحمد
٨١١- تاريخ التحليل الاقتصادى (مج٢)	جوزيف أ.شومبيتر	حسن النعيمى
٨١٢- تأمل العالم: الصورة والأسلوب فى الحياة الاجتماعية	ميشيل مافيزولى	فريد الزاهى
٨١٣- لم أخرج من ليلى (رواية)	آنى إرنو	نورا أمين
٨١٤- الحياة اليومية فى مصر الرومانية	نافتال لويس	آمال الروبى
٨١٥- فلسفة المتكلمين (مج٢)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبدالغنى
٨١٦- العدو الأمريكى	فيليپ روچيه	بدر الدين عرودكى
٨١٧- مائدة أفلاطون: كلام فى الحب	أفلاطون	محمد لطفى جمعة
٨١٨- الحرفيون والتجار فى القرن ١٨ (جـ١)	أندريه ريمون	ناصر أحمد وباتسى جمال الدين
٨١٩- الحرفيون والتجار فى القرن ١٨ (جـ٢)	أندريه ريمون	ناصر أحمد وباتسى جمال الدين
٨٢٠- هملت (مسرحية) (ميراث الترجمة)	وليم شكسبير	طانيوس أفندى
٨٢١- هفت بيكر (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٨٢٢- فن الرباعى (شعر)	نخبة	محمد نور الدين عبد المنعم
٨٢٣- وجه أمريكا الأسود (شعر)	نخبة	أحمد شافعى
٨٢٤- لغة الدراما	دافيد برتش	ربيع مفتاح
٨٢٥- عصر النهضة فى إيطاليا (جـ١) (ميراث الترجمة)	ياكوب بوكهارت	عبد العزيز توفيق جاويد
٨٢٦- عصر النهضة فى إيطاليا (جـ١) (ميراث الترجمة)	ياكوب بوكهارت	عبد العزيز توفيق جاويد
٨٢٧- أهل مطروح: البدو والمستوطنون والذين يقضون العطلات	دونالد پ.كول وثريا تركى	محمد على فرج
٨٢٨- النظرية النسبية (ميراث الترجمة)	ألبرت أينشتين	رمسيس شحاتة
٨٢٩- مناظرة حول الإسلام والعلم	إرنست رينان وجمال الدين الأفغانى	مجدى عبد الحافظ
٨٣٠- رق العشق	حسن كريم بور	محمد علاء الدين منصور
٨٣١- تطور علم الطبيعة (ميراث الترجمة)	ألبرت أينشتين وليوپولد إنفلد	محمد النادى وعطية عاشور
٨٣٢- تاريخ التحليل الاقتصادى (جـ٢)	جوزيف أ.شومبيتر	حسن النعيمى
٨٣٣- الفلسفة الألمانية	فرنر شميدرس	محسن الدمرداش
٨٣٤- كنز الشعر	ذبيح الله صفا	محمد علاء الدين منصور

٨٣٥- تشيخوف: حياة في صور	بيتر أوربان	علاء عزمي
٨٣٦- بين الإسلام والغرب	مرثيدس غارثيا	ممدوح البستاوي
٨٣٧- عناكب في المصيدة	ناتاليا ڤيكو	علي فهمي عبدالسلام
٨٣٨- في تفسير مذهب بوش ومقالات أخرى	نعوم تشومسكي	لبنى صبري
٨٣٩- أقدم لك: النظرية النقدية	ستيوارت سين وبورين ڤان لون	جمال الجزيري
٨٤٠- الخواتم الثلاثة	جوتهولد ليسينج	فوزية حسن
٨٤١- هملت: أمير الدانمارك	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوي
٨٤٢- منظومة مصيبت نامه (مج٢)	فريد الدين العطار	محمد محمد يونس
٨٤٣- من روائع القصيد الفارسي	نخبة	محمد علاء الدين منصور
٨٤٤- دراسات في الفقر والعولمة	كريمة كريم	سمير كريم
٨٤٥- غياب السلام	نيكولاس جويات	طلعت الشايب
٨٤٦- الطبيعة البشرية	ألفريد أدلر	عادل نجيب بشرى
٨٤٧- الحياة بعد الرأسمالية	مايكل ألبرت	أحمد محمود
٨٤٨- تاريخ الدولة العربية (ميراث الترجمة)	يوليوس ڤلهاوزن	عبد الهادي أبو ريدة
٨٤٩- سونيتات شكسبير	وليم شكسبير	بدر توفيق
٨٥٠- الخيال، الأسلوب، الحداثة	مقالات مختارة	جابر عصفور
٨٥١- الطب التجريبي (ميراث الترجمة)	كلود برنار	يوسف مراد
٨٥٢- العلم والحقيقة	ريتشارد دوكنز	مصطفى إبراهيم فهمي
٨٥٣- العمارة في الأندلس: عمارة المدن والحصون (مج١)	باسيليو بابون مالدونادو	علي إبراهيم منوفي
٨٥٤- العمارة في الأندلس: عمارة المدن والحصون (مج٢)	باسيليو بابون مالدونادو	علي إبراهيم منوفي
٨٥٥- فهم الاستعارة في الأدب	چيرارد ستيم	محمد أحمد حمد
٨٥٦- القضية الموريسكية من وجهة نظر أخرى	فرانثيسكو ماركيث يانو بيانويا	عائشة سويلم
٨٥٧- نادچا (رواية)	أندريه بريتون	كامل عويد العامري
٨٥٨- جوهر الترجمة: عبور الحدود الثقافية	ثيو هرمانز	بيومي قنديل
٨٥٩- السياسة في الشرق القديم	إيف شيمل	مصطفى ماهر
٨٦٠- مصر وأوروبا	ڤان بملن	عادل ضبحي تكلا
٨٦١- الإسلام والمسلمون في أمريكا	چين سميث	محمد الخولي
٨٦٢- ببغاء الكاكادو	أرتور شنيتسلر	محسن الدمرداش
٨٦٣- لقاء بالشعراء	علي أكبر دلفي	محمد علاء الدين منصور
٨٦٤- أوراق فلسطينية	دورين إنجرامز	عبد الرحيم الرفاعي
٨٦٥- فكرة الثقافة	تيري إيجلتون	شوقي جلال
٨٦٦- رسائل خمس في الآفاق والأنفس	مجموعة من المؤلفين	محمد علاء الدين منصور
٨٦٧- المهمة الاستوائية (رواية)	ديڤيد مايلو	صبري محمد حسن
٨٦٨- الشعر الفارسي المعاصر	ساعد باقري ومحمد رضا محمدي	محمد علاء الدين منصور
٨٦٩- تطور الثقافة	روبن دونبار وآخرون	شوقي جلال
٨٧٠- عشر مسرحيات (جـ١)	نخبة	حمادة إبراهيم
٨٧١- عشر مسرحيات (جـ٢)	نخبة	حمادة إبراهيم
٨٧٢- كتاب الطاو	لاوتسو	محسن فرجاني

٨٧٣- معلمون لمدارس المستقبل	تقرير صادر عن اليونسكو	بهاء شاهين
٨٧٤- النهر الخالد (مج١)	جاويد إقبال	ظهور أحمد
٨٧٥- النهر الخالد (مج٢)	جاويد إقبال	ظهور أحمد
٨٧٦- دراسات فى الموسيقى الشرقية (جـ١)	هنرى جورج فارمر	أمانى المنياوى
٨٧٧- أدب الجدل والدفاع فى العربية	موريتس شتينشنيدر	صلاح محجوب
٨٧٨- ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (جـ١، مجـ١)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
٨٧٩- ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (جـ١، مجـ٢)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
٨٨٠- الواحات المفقودة	أحمد حسنين بك	عبد الرحمن حجازى وأمير نبيه
٨٨١- التنويريون ودورهم فى خدمة المجتمع	جلال آل أحمد	هويدا عزت
٨٨٢- أغانى شيراز (جـ١) (ميراث الترجمة)	حافظ الشيرازى	إبراهيم الشواربى
٨٨٣- أغانى شيراز (جـ٢) (ميراث الترجمة)	حافظ الشيرازى	إبراهيم الشواربى
٨٨٤- تعلم الأطفال الصغار	باربرا تيزار ومارتن هيوز	محمد رشدى سالم
٨٨٥- روح الإرهاب	جان بودريار	بدر عروبكى
٨٨٦- الترجمة والإمبراطورية	دوجلاس روبنسون	ثائر ديب
٨٨٧- غزليات سعدى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٨٨٨- أزهار مسلك الليل (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت
٨٨٩- سارتورس (ميراث الترجمة)	وليم فوكنر	ميخائيل رومان
٨٩٠- منتخبات أشعار فراغى	مختومقلى فراغى	الصفصافى أحمد القطورى
٨٩١- مفاوضات مع الموتى	مارجريت آتوود	عزة مازن
٨٩٢- تاريخ المسيحية الشرقية	عزيز سوريال عطية	إسحاق عبيد
٨٩٣- عبادة الإنسان الحر	برتراند راسل	محمد قدرى عمارة
٨٩٤- الطريق إلى مكة	محمد أسد	رفعت السيد على
٨٩٥- وادى الفوضى (رواية)	فريدريش دورينمات	يسرى خميس
٨٩٦- شعر الضفاف الأخرى	نخبة	زين العابدين فؤاد
٨٩٧- اختراق الجزيرة العربية	ديفيد جورج هوجارث	صبرى محمد حسن
٨٩٨- الإسلام والعلم	برويز أمير على	محمود خيال
٨٩٩- الدبلوماسية الفاعلة	بيتر مارشال	أحمد مختار الجمال
٩٠٠- تيارات نقدية محدثة	مقالات مختارة	جابر عصفور
٩٠١- مختارات من شعر لى جاو شينج	لى جاو شينج	عبد العزيز حمدى
٩٠٢- آلهة مصر القديمة وأساطيرها	روبرت أرنولد	مروة الفقى
٩٠٣- أفلام ومناهج (مج١)	بيل نيكولز	حسين بيومى
٩٠٤- أفلام ومناهج (مج٢)	بيل نيكولز	حسين بيومى
٩٠٥- تراث الهند	ج. ت. جارات	جلال السعيد الحفناوى
٩٠٦- أسس الحوار فى القرآن	هيربرت بوسه	أحمد هويدى
٩٠٧- آرثر.. متعة الحياة (رواية)	فرانسواز جيرو	فاطمة خليل
٩٠٨- الحلقة النقدية	ديفيد كوزنز هوى	خالدة حامد
٩٠٩- الفنون والآداب تحت ضغط العولمة	جووست سمايرز	طلعت الشايب
٩١٠- بروميثيوس بلا قيود	دافيد س. لينديس	مى رفعت سلطان

الرقم	العنوان	المؤلف	المترجم
-٩١١	غبار النجوم	جون جريبين	عزت عامر
-٩١٢	ترجمات يحيى حقى (جـ١) (ميراث الترجمة)	روايات مختارة	يحيى حقى
-٩١٣	ترجمات يحيى حقى (جـ٢) (ميراث الترجمة)	مسرحيات مختارة	يحيى حقى
-٩١٤	ترجمات يحيى حقى (جـ٣) (ميراث الترجمة)	ديزموند ستيوارت	يحيى حقى
-٩١٥	المرأة فى أثينا: الواقع والقانون	روجر جست	منيرة كروان
-٩١٦	الجدلية الاجتماعية	أنور عبد الملك	سامية الجندى وعبدالعظيم حماد
-٩١٧	موسوعة كمبريدج (جـ١)	نخبة	إشراف: أحمد عتمان
-٩١٨	موسوعة كمبريدج (جـ٤)	نخبة	إشراف: فاطمة موسى
-٩١٩	موسوعة كمبريدج (جـ٩)	نخبة	إشراف: رضوى عاشور
-٩٢٠	خليل جبران: حياته وعالمه	چين جبران و خليل جبران	فاطمة قنديل
-٩٢١	لله الأمر (رواية)	أحمدو كوروما	ثريا إقبال
-٩٢٢	الموريسكيون فى إسبانيا وفى المنفى	ميكيل دى إيبالثا	جمال عبد الرحمن
-٩٢٣	ملحمة حرب الاستقلال (شعر)	ناظم حكمت	محمد حرب
-٩٢٤	حتشبسوت: عظمة وسحر وغموض	كريستيان دى روش نوبلكور	فاطمة عبد الله
-٩٢٥	رمسيس الثاني: فرعون المعجزات	كريستيان دى روش نوبلكور	فاطمة عبد الله
-٩٢٦	ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (جـ١، مجـ١)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
-٩٢٧	ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (جـ١، مجـ٢)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
-٩٢٨	سجون الضوء	كيتى فرجسون	عزت عامر
-٩٢٩	نشأة الإنسان (مجـ١)	تشارلس داروين	مجدى المليجى
-٩٣٠	نشأة الإنسان (مجـ٢)	تشارلس داروين	مجدى المليجى
-٩٣١	نشأة الإنسان (مجـ٣)	تشارلس داروين	مجدى المليجى
-٩٣٢	حدائق السحر فى دقائق الشعر (ميراث الترجمة)	رشيدالدين العمرى	إبراهيم الشواربى
-٩٣٣	اللاعقلانية الشعرية	كارلوس بوسونيو	على منوفى
-٩٣٤	محنة الكاتب الأفريقى	تشارلز لارسون	طلعت الشايب
-٩٣٥	تاريخ الفن الألمانى	فولكر جيبهارت	علا عادل
-٩٣٦	بيولوجيا الجحيم	إد ريجيس	أحمد فوزى عبد الحميد
-٩٣٧	هيا نحكى (قصص أطفال)	أحمد ندالو	عبدالحى سالم
-٩٣٨	الأنطولوجيا السياسية عند مارتن هيدجر	پيير بورديو	سعيد العليمى
-٩٣٩	سجن العقل	ستيفن جونسون	أحمد مستجير
-٩٤٠	اليابان الحديثة: قضايا وآراء	مجموعة مقالات	علاء على زين العابدين
-٩٤١	الجماليات لم يولدن بعد	آى كويشى أرماه	صبرى محمد حسن
-٩٤٢	القرن الجديد	إريك هوبسبوم	وجيه سمعان عبد المسيح
-٩٤٣	لقاء فى الظلام	مختارات من القصص الأفريقية	محمد عبد الواحد
-٩٤٤	الكونتراباص	پاتريك زوسكيند	سمير جريس
-٩٤٥	أحلام يقظة جوال متفرد (ميراث الترجمة)	چان چاك روسو	ثريا توفيق
-٩٤٦	الزار ومظاهره المسرحية فى إثيوبيا	ميشيل ليريس	محمد مهدى قناوى
-٩٤٧	ماوراء المعنى والحقيقة	برتراند راسل	محمد قدرى عمارة
-٩٤٨	أفريقيا منذ عام ١٨٠٠	رونالد أوليفر وأنتونى أتمور	فريد چورج بورى

٩٤٩-	مقبرة الصدأ	أندريه فيش	نافع معلا
٩٥٠-	في علم الكتابة	جاك ديريدا	منى طلبة وأنور مغيث
٩٥١-	الاتهام (رواية)	فريدريش دورينمات	عماد حسن بكر
٩٥٢-	العبد ومسرحيات أخرى	أميرى بركة	نعيمة عبد الجواد
٩٥٣-	مختارات من الشعر الإسباني (جـ٢)	نخبة من الشعراء	على عبد الرءوف البمبى
٩٥٤-	الأصول الاجتماعية للسياسة التوسعية في عهد محمد على	فرد لوسون	عنان الشهاوى
٩٥٥-	الطب والأطباء	سيلفيا شيفولو	ماجدة أباظة
٩٥٦-	نعم، ليست لدينا نيوترونات	أ. ك. ديونى	سمير حنا صادق
٩٥٧-	الحركات الاجتماعية (١٧٦٨-٢٠٠٤)	تشارلز تلى	ربيع وهبة
٩٥٨-	أصوات على هامش الحرب	مريام كوك	صلاح حزين
٩٥٩-	الموريسكيون في الفكر التاريخي	ميقيل أنخيل بونيس	وسام محمد جزر
٩٦٠-	محمد على الكبير	الأمير عثمان إبراهيم وكارولين وعلى كورخان	هدى كشرود
٩٦١-	شعر الرعاة (ميراث الترجمة)	مختارات من الأدب اليونانى	محمد صقر خفاجة
٩٦٢-	مدخل إلى الفلسفة	وليام جيمس إيرل	عادل مصطفى
٩٦٣-	منتخبات شعرية	حسن رضا خان الهندى	فاطمة سيد عبد المجيد
٩٦٤-	أصول التطرف	كيمبرلى بليكر	هبة رءوف وتامر عبد الوهاب
٩٦٥-	روح مصر القديمة	آنا رويز	إكرام يوسف
٩٦٦-	ما وراء الطبيعة في إيران (ميراث الترجمة)	محمد إقبال	حسين مجيب المصرى
٩٦٧-	فن الحرب (مجـ ١)	سون تزى	هشام المالكى
٩٦٨-	عالم الخوارق	ج. كوير	كمال الدين حسين
٩٦٩-	التليفزيون خطر على الديمقراطية	كارل بوبر وجون كوندرى	مجدى عبد الحافظ
٩٧٠-	ربما في حلب ذات يوم وقصص أخرى	نخبة	أحمد الشيمى
٩٧١-	الأدب الفارسى القديم (ميراث الترجمة)	پاول هورن	حسين مجيب المصرى
٩٧٢-	الإسهامات الإيطالية في عهد محمد على باشا	مقالات مختارة	عماد البغدادى
٩٧٣-	تطور فن المعادن الإسلامى	أولكر أرغين صوى	الصفصافى أحمد القطورى
٩٧٤-	فكرة التطور عند فلاسفة الإسلام	مجدى عبد الحافظ	هدى كشرود
٩٧٥-	وقائع انتحار موظف عمومى	ميشيل بيرس	حسن عبد ربه المصرى
٩٧٦-	تفهم ذهنية مدمن المُسكرات	أرنولد لودفيج	صبرى محمد حسن
٩٧٧-	التعبير عن الانفعالات في الإنسان والحيوانات	تشارلس داروين	مجدى المليجى
٩٧٨-	الإسلام خواطر وسوانح (ميراث الترجمة)	الكونت هنرى دى كاسترى	أحمد فتحى زغلول باشا
٩٧٩-	الأدب والالتزام من باسكال إلى سارتر	يونوا دونى	محمد برادة

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢١٧٨١/ ٢٠٠٥

الأدب والالتزام

فى جميع العصور، ظهر عند رجال الأدب اهتمام بالسياسة اتخذ أشكالا متنوعة غالبا ما يعاد ابتكارها بحسب المناسبات والظروف. لماذا، منذئذ لاحق سؤال الالتزامَ بقوة كتاب القرن العشرين؟ ذلك أن الحداثة - إذا استعرنا عبارة بودلير - قد "نزعت السياسة" عن الكتاب، وحينئذ كف الالتزام عن أن يكون بديهية محسوسا بها ومتقاسمة بين الجميع. لقد أصبح ظلا يشمل الأدب برمته. فى ركاب ثورة أكتوبر ١٩١٧، كيف نتصور أدبًا غائبًا عن الجدال وعاجزًا عن أن يكون موصولاً بالتاريخ والزمن الحاضر؟ لكن، أيضًا، كيف نحفظ للحدث الأدبى المتحرر، فى مبدئه، من السياسى وإرغاماته، خصوصيته النوعية واستقلاليته؟

إن هذا الكتاب، أكثر من تاريخ سياسى للكتَّاب، يسعى بالأحرى إلى فهم كيف تم التفاوض، من خلال الالتزام، فى العلائق
والحقل السياسى.

FCC

تصميم الغلاف: عمرو الكفراوى